

School of Theology at Claremont



1001 1328026



Theology Library

SCHOOL OF THEOLOGY
AT CLAREMONT
California

La Religion Domestique
dans la Colonie Italienne de Délos

d'après les peintures murales et les autels historiés

La Religion Domestique
dans la
Colonie Italienne de Délos
d'après
les peintures murales et les autels historiés

PAR

Marcel BULARD

Agrégé d'histoire et de géographie

Ancien élève de l'École Normale Supérieure, ancien membre de l'École d'Athènes
Chargé d'un cours d'archéologie et d'histoire de l'art à la Faculté des Lettres de Nancy
Docteur ès Lettres

PARIS

E. DE BOCCARD, EDITEUR

ANGIENNES MAISONS THORIN ET FONTEMOING

1, RUE DE MÉDICIS, 1

—
1926

27-25171

Theology Library
SCHOOL OF THEOLOGY
AT CLAREMONT
California

À LA MÉMOIRE DE MES MAÎTRES

GEORGES PERROT

MAXIME COLLIGNON

PAUL GIRARD

GUSTAVE BLOCH

BERNARD HAUSSOULLIER

PRÉFACE

Les recherches qui font l'objet du présent travail n'auraient point été possibles si les moyens ne m'avaient été procurés d'étudier ou de revoir sur place, de juillet à septembre 1921, les monuments du culte domestique dont j'ai dressé le catalogue dans ma *Description des revêtements peints à sujets religieux* découverts à Délos (*Exploration archéologique de Délos, fasc. IX*). C'est pour quoi je renouvelle ici l'expression de ma gratitude à la Commission des Missions (alors présidée par Th. Homolle) et à M. Coville, directeur de l'enseignement supérieur, qui m'ont fait accorder par M. le Ministre de l'Instruction publique la mission en Grèce, sans laquelle je ne pouvais atteindre le but, à MM. Holleaux, Fougères, Picard et P. Roussel, anciens directeurs et directeur de l'École d'Athènes, qui ont bien voulu attirer sur mes projets l'attention de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, de la Commission des Missions, du Ministère de l'Instruction publique.

C'est grâce à une subvention généreusement octroyée par l'Université de Nancy, que j'ai pu, dès 1920, revoir à Pompéi les peintures, consacrées aux divinités domestiques, qui offrent avec celles de Délos de si étroites ressemblances, étudier au *Museo Campano* de Capoue, à Rome, à Florence, divers monuments que j'avais le plus grand intérêt à connaître. Je prie M. le Recteur Adam et les membres du Conseil de l'Université de recevoir tous mes vifs remerciements. Le regretté doyen P. Souriau, alors à la tête de la Faculté des Lettres, avait eu, le premier, l'idée de

cette mission : c'est un devoir pour moi de le rappeler et de rendre à sa mémoire un respectueux hommage.

Bien des travaux antérieurs au mien m'auraient sans doute échappé, si je n'avais pu profiter, en août et septembre 1920, de toutes les ressources qu'offre aux historiens de l'antiquité la bibliothèque du Palais Farnèse. Monseigneur Duchesne, directeur de l'École française de Rome, avait bien voulu m'autoriser à y travailler. Je manquerais à des obligations qui me tiennent fort à cœur, si je ne mentionnais pas ici, avec reconnaissance, une hospitalité si profitable à mes études.

Je dois à l'opportune entremise de M. Paul-Marie Masson, directeur de l'Institut français de Naples, l'autorisation qui m'a été accordée, de visiter les *Nuovi Scavi* de Pompéi. Je lui sais gré, ainsi qu'à la direction du Musée de Naples et des fouilles de Pompéi, d'avoir fait à ma demande un accueil favorable.

M. J. Chamonard m'a plusieurs fois envoyé de Délos des photographies, des dessins, des vérifications diverses. J'ai demandé le même service à M. Ch. Dugas. MM. A. Plassart, E. Renaudin, G. Daux, J. Replat ont bien voulu m'adresser d'Athènes divers renseignements ou documents. Enfin j'ai eu recours, en mainte occasion, à l'amicale obligeance de MM. P. Perdrizet, L. Bizard, H. Frère.

Je souhaite que le présent travail ne paraisse pas trop indigne de tant de concours aussi précieux que bienveillants.

M. B.

Nancy, 9 juillet 1926.

INTRODUCTION

Parmi les maisons qui ont été explorées dans les divers quartiers de l'ancienne Délos, bon nombre possèdent, tantôt sur la façade, tantôt à l'intérieur du logis, un petit sanctuaire domestique. La place en est marquée, dans les habitations les plus soigneusement aménagées, par un ou deux autels adossés à la muraille, dans laquelle s'ouvre, au-dessus de chacun d'eux, une niche : autel, niche et muraille sont revêtus de stuc et décorés de peintures. Dans les demeures les plus modestes, le sanctuaire se réduit à deux ou même à un seul des éléments qui viennent d'être énumérés. La description de tous ces monuments a trouvé place dans un autre travail (1) : on en a étudié l'emplacement (2) et l'ordonnance (3) ; on a présenté les remarques d'ordre technique auxquelles donnent lieu la construction des autels et des niches, l'application des enduits successifs, l'exécution des peintures (4). Mais il ne se dégage de toutes ces observations que bien peu d'indices concernant la nature du culte ou des cultes dont ces sanctuaires étaient le théâtre. Si l'on se propose de déterminer quelle forme avait prise, dans les habitations dont ils dépendent, la religion domestique et familiale, c'est évidemment les peintures elles-mêmes et non plus leurs divers supports, qu'il convient d'interroger. En effet, toutes les vraisemblances permettent de supposer qu'il existe un rapport plus ou moins intime entre les représentations tracées par le peintre à la demande des fidèles,

(1) BULARD, *Description des revêtements peints à sujets religieux* (École française d'Athènes. *Exploration archéologique de Délos*, IX), p. 55-160.

(2) *Ibid.*, ch. I, p. 7-20.

(3) *Ibid.*, ch. II, p. 21-40.

(4) *Ibid.*, ch. III, p. 41-53.

et les croyances ou les rites auxquels obéissaient ceux-ci lorsqu'ils prenaient part aux cérémonies célébrées dans le lieu consacré.

Cette recherche est celle qui fait l'objet du présent ouvrage. Elle prendra d'abord une forme analytique. On essaiera d'interpréter chacun des sujets qui se discernent encore sur le revêtement des autels, des niches et des murs, la plupart répétées sans variantes essentielles d'un sanctuaire à l'autre, certains connus par le témoignage d'un seul monument. Les plus nombreux et les plus instructifs sont assurément ceux qui comportent la mise en scène de personnages, mortels ou dieux, ceux-ci presque toujours isolés, les premiers généralement réunis en groupes : l'examen de ces compositions remplit les chapitres I à X, c'est-à-dire la plus grande partie de notre étude. Les pages suivantes (chapitres XI à XVI) concernent les représentations où n'apparaît pas la figure humaine (1). Certaines d'entre celles-ci ne présentent pas moins d'intérêt que les premières : telle l'effigie, maintes fois reproduite, de la pierre omphaloïde où réside une divinité (chapitre XI). Les autres, images d'animaux ou d'objets inanimés qui ne possèdent point un caractère divin (offrandes, instruments servant au culte, décoration de feuillage), sont la plupart du temps d'une importance secondaire et d'une signification moins nette : elles accompagnent les précédentes sur plusieurs monuments, mais ne se rencontrent pas sur tous.

Enfin, on rapprochera, de manière à les éclairer les uns par les autres, les résultats obtenus à l'aide de cette méthode disjonctive. Remettant à leur place, dans chacun des ensembles dont ils ont fait partie, les thèmes artificiellement isolés, on tentera de retrouver (du moins pour ce qui est des sanctuaires les mieux conservés : les autres ne se prêtent pas à une reconstitution de ce genre) le mode de distribution des images et le lien qui les unit l'une à l'autre : un examen attentif de la place accordée à chaque figure ou à chaque objet, des proportions qui lui ont été prêtées, du soin plus ou moins attentif apporté par le peintre à le tracer, permettra peut-être de mesurer, d'après ces indices, le degré de vénération qu'accordait à telle ou telle divinité la piété réfléchie des fidèles. Pareillement il importera de distinguer avec soin

(1) Si ce n'est sous une forme hybride, à demi-animale (chapitre XII).

d'une part les sujets les plus fréquemment traités, ceux qui ont été reproduits, semble-t-il, dans toutes ou presque toutes les maisons, d'autre part ceux au contraire qui ne se rencontrent que par exception, dans de rares habitations. Il y a toutes chances pour que ceux-ci représentent, dans le sanctuaire où ils ont été introduits, l'apport individuel du maître de la maison ou le patrimoine propre de la famille dont il est le chef, tandis que les autres paraissent traduire les idées religieuses qui constituaient le fond commun de la religion domestique dans toutes les demeures où se sont conservées des peintures. Cette synthèse fera l'objet des chapitres xvii et xviii, dans lesquels seront exposées nos conclusions générales.

ABRÉVIATIONS

Outre les abréviations d'un usage constant dans les publications archéologiques, nous avons adopté les suivantes, qui renvoient à quelques ouvrages plus fréquemment cités que les autres :

DE-MARCHI = DE-MARCHI (A.), *Il culto privato di Roma antica*, 2 vol., Milano, 1896-1903.

EITREM, *Herm. u. T.* = EITREM (S.), *Hermes und die Toten* (*Christiania Videnskapsselskabs Forhandlingar* for 1909, n° 5), Christiania, 1909.

EITREM, *Opf. u. Voropf.* = EITREM (S.), *Opferritus und Voropfer der Griechen und Römer* (*Videnskapsselskapets Skrifter*, II, Hist.-Filos. Klasse, 1914, n° 1), Christiania, 1915.

EITREM, *Beitr. gr. Relig.* = EITREM (S.), *Beiträge zur griechischen Religionsgeschichte*, III (*Videnskapsselskapets Skrifter*, II, Hist.-Filos. Klasse, 1919, n° 2), Christiania, 1920.

HATZFELD, *Les trafiq. it.* = HATZFELD (J.), *Les trafiquants italiens dans l'Orient hellénique*, Paris, 1919.

HELBIG, *Wdgm.* = HELBIG (W.), *Wandgemälde der vom Vesuv verschütteten Städte Campaniens*, 1 vol. et album, Leipzig, 1868.

HYDE, *Olymp. vict. mon.* = HYDE (WALTER WOODBURN), *Olympic victor monuments and greek athletic art* (publ. by the Carnegie Institution), Washington, 1921.

NORMANN GARDINER, *Gr. athl. sp. a. f.* = NORMAN GARDINER (E.), *Greek athletic sports and festivals* (Handbooks of archaeology and antiquities), London, 1910.

ROUSSEL (P.), *Délos. c. ath.* = ROUSSEL (P.), *Délos colonie athénienne*, Paris, 1916.

ROUSSEL (P.), *Cult. ég. Délos* = ROUSSEL (P.), *Les cultes égyptiens à Délos, du III^e au I^{er} siècle avant J.-C.* (*Annales de l'Est*, publiées par la Faculté des Lettres de Nancy, XXIX-XXX, 1915-1916), Paris-Nancy, 1916.

SOGLIANO, *PM* = SOGLIANO (A.), *Le pitture murali campane, scoperte negli anni 1867-1879, ap. Pompei e la regione sotterrata dal Vesuvio nell' anno LXXIX* (*Memorie e notizie pubblicate dall' Ufficio tecnico degli scavi delle province meridionali*), Napoli, 1879, II, p. 87-243.

WISSOWA² = WISSOWA (G.), *Religion und Kultus der Römer*, 2^e Aufl. (*Handbuch der Klassischen Altertumswissenschaft*, hggb. v. Iwan von Müller, V, IV), München, 1912.

PMD = BULARD, *Peintures murales et mosaïques de Délos* (*Monuments publiés par l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, Fondation Piot*, XIV, Paris, 1908).

DRP = BULARD, *Description des revêtements peints à sujets religieux* (*Ecole française d'Athènes. Exploration archéologique de Délos*, IX).

N. B. — A l'intérieur des chapitres, chaque paragraphe porte un numéro, destiné à rendre possible les renvois exacts d'un développement à un autre, même lorsque le second est assez éloigné dans la suite de l'ouvrage pour n'avoir pas encore reçu sa pagination au moment de l'impression du premier.

PREMIÈRE PARTIE

CHAPITRE I

L'OFFRANDE AU GENIUS A L'OCCASION DU NATALIS

1. Parmi les représentations peintes dont sont historiés les monuments du culte domestique découverts à Délos, l'une des plus fréquentes est celle qui montre une cérémonie célébrée auprès d'un autel par des fidèles réunis en nombre variable : la plupart de ces personnages, debout, rapprochés jusqu'à se toucher, observent une immobilité religieuse ; un autre amène, devant lui, la victime destinée au sacrifice, un porc. Conservée treize fois en totalité ou en partie (1), cette image ne décore jamais le mur ni

(1) Voir les monuments suivants dans BULARD, *DRP* :

1° : n° 4, autel, 1^{er} enduit, face Nord, p. 66, l. 13 sq. (pl. III, 1).

2° : n° 10, autel, 3^e enduit, face Nord, p. 82, l. 34 sq. (pl. V, 1, c ; VII, 2 ; XIX).

3° : n° 12, autel, 1^{er} enduit, face Sud, fragments conservés au musée de Délos, p. 89, l. 30 sq. (fig. 20).

4° : n° 14, autel, faces Sud et Ouest, p. 99, l. 16 sq. (fig. 28, a).

5° : n° 17, autel Est, face Sud, p. 107, l. 30 sq. (pl. VI, 1, A).

6° : n° 23, autel Sud, soubassement, 1^{er} enduit, face Est, p. 123, l. 21 sq. (pl. XI, 1).

7° : *Id.*, corps de l'autel, 3^e enduit, p. 124, l. 12 sq. (pl. XI, 1 et BULARD, *PMD*, pl. I).

8° : *Id.*, 4^e enduit, p. 125, l. 10 sq. (BULARD, *PMD*, fig. 7, p. 21).

9° : *Id.*, 5^e enduit, p. 125, l. 25 sq. (BULARD, *PMD*, fig. 8, p. 21).

10° : n° 25, autel, face Ouest, 7^e enduit, p. 144, l. 33 sq. (pl. XXI et fig. 54 ; PLASSART, *BCH*, 1916, fig. 13, p. 181).

11° : *Id.*, 8^e enduit, p. 144, l. 22 sq.

12° : n° 27, autel, faces Sud et Est, 1^{er} enduit, p. 156-57 (pl. XXIV et XXV, 1 ; PLASSART, *BCH*, 1916, fig. 29, p. 213).

13° : *Id.*, 2^e enduit, p. 159 (pl. XVIII, b et c ; PLASSART, *ibid.*, fig. 28, p. 212 et 30, p. 214).

la niche, mais toujours l'autel lui-même. Elle en occupe le plus souvent la face médiane, du moins lorsqu'il est de plan rectangulaire (1) ; s'il présente une forme semi-circulaire, elle est tracée sur la partie antérieure du demi-cylindre (2), ou, par exception, sur la face médiane du soubassement à angles droits, qui supporte celui-ci (3).

2. Il convient toutefois de noter, en ce qui concerne l'ordonnance de cette représentation, un fait important : si elle semble, au premier abord, former, sur la plupart des autels où le peintre l'a reproduite, un tout indissoluble, elle est au contraire, sur quelques autres, visiblement divisée en deux compositions distinctes, qui se juxtaposent sans se souder l'une à l'autre : ici, les fidèles debout près de l'autel, là, l'homme qui amène la victime. Trois revêtements, appartenant à deux autels différents, séparent et isolent ces deux groupes de figures, en réservant à chacun d'eux une face particulière du monument : au premier la face médiane, au second l'une des faces latérales (4). Ailleurs, un seul des deux sujets a été traité à l'exclusion de l'autre : les personnages tournés vers l'autel remplissent tout le tableau, sans qu'on aperçoive nulle part ni la victime, ni son conducteur (5). Enfin, à y regarder

(1) Ci-dessus, p. 7, n. 1, les nos 1, 2, 3, 10, 11.

(2) Ci-dessus, p. 7, n. 1, les nos 7, 8, 9.

(3) Ci-dessus, p. 7, n. 1, le n° 6.

(4) Ci-dessus, p. 7, n. 1, les nos 4, 12 et 13.

(5) Ci-dessus, p. 7, n. 1, le n° 5. — Deux faces de l'autel seulement étaient visibles. La troisième, adossée à un autel plus ancien, n'avait reçu aucune peinture. Le groupe des fidèles immobiles occupe la face principale ; le sujet représenté sur la seule face latérale apparente (BULARD, *DRP*, p. 107, l. 34 sq.), est sans rapports avec le précédent.

Sur l'autel mentionné ci-dessus, p. 7, n. 1, n° 1, le même groupe remplit aussi la face principale. La face latérale droite (BULARD, *DRP*, p. 67, l. 11 sq.), possédait son décor propre, étranger à la composition dont nous parlons. L'enduit de la face latérale gauche a disparu (*ibid.*, p. 67, l. 10), mais il est fort probable qu'il ne portait pas la figure du personnage amenant la victime. En effet, une règle universellement appliquée, lorsque le porc et son conducteur sont rejetés sur une des faces latérales, veut que le choix de celle-ci soit déterminé par l'emplacement qu'occupe, sur la face principale, l'image de l'autel : cette image est placée, en pareil cas, non au milieu du rectangle, mais à l'une des extrémités, droite ou gauche indifféremment ; et la face latérale à laquelle elle touche est celle qui reçoit le groupe formé

de près, même sur les peintures à la fois complètes et indivises il s'en faut de beaucoup qu'il existe une cohésion étroite entre les deux données, traitées côte à côte, dans le même cadre, mais le plus souvent à une échelle et à des plans différents (1).

3. C'est pourquoi il est permis de dissocier deux scènes qui, là même où elles présentent les apparences d'une liaison intime et d'une pénétration réciproque, sont simplement rapprochées plutôt encore que réunies (2), en vertu d'une convention aisément explicable par l'exiguité de l'espace qu'offraient les parois de l'autel au pinceau du décorateur. On consacrera donc à l'étude de la première de ces scènes le présent chapitre, à celle de la seconde le chapitre suivant. L'examen détaillé des deux séries de monuments ne tardera pas à justifier, par des raisons plus profondes, une disjonction provisoire fondée sur des remarques étrangères à l'interprétation des figures elles-mêmes et des actions qu'elles accomplissent.

*
* *

4. Le premier groupe de personnages est rendu, sur les divers autels où on le reconnaît, avec une certaine liberté, et admet de nombreuses variantes. Les fidèles, qui, la tête recouverte d'un pan de leur long vêtement blanc, prennent part à l'acte religieux, sont debout, l'un derrière l'autre, soit à droite (3), soit à gauche (4) de l'autel. Leur nombre est tantôt de deux (5), tan-

par l'homme et l'animal (par exemple ci-dessus, p. 7, n. 1, n° 4). Or c'est à droite de la face principale qu'est peint l'autel sur le monument incomplet dont nous parlons, et l'on vient de voir que les enduits de la face latérale droite, conservés en partie, sont consacrés à un autre sujet.

(1) L'homme qui pousse devant lui le porc est placé un peu au-dessous des autres figures, et sa taille est plus petite que la leur (par exemple ci-dessus, p. 7, n. 1, les n° 8, 10 et surtout 2). — Voir ci-dessous, ch. II, § 33 et notes.

(2) Voir aussi les observations présentées ci-dessous, ch. II, § 27 et notes.

(3) Ci-dessus, p. 7, n. 1, les n° 4, 5, 7, 10, 11, 12, 13.

(4) *Ibid.*, les n° 1, 2, 6, 8.

(5) *Ibid.*, les n° 1, 2, 4, 8, 12 et 13.

tôt de trois (1), une fois seulement de cinq (2). Près d'eux, sur quelques peintures (3), mais non sur toutes, se tient un jeune garçon présentant un des instruments du culte. Un joueur de flûte est parfois placé de l'autre côté de l'autel (4). Celui-ci, sur lequel brille la flamme, est tantôt rectangulaire (5), tantôt arrondi (6) : la surface supérieure en est plane, à moins qu'elle ne soit occupée par une plate-forme légèrement surélevée (7), ou encore recouverte par l'édicule destiné à abriter le foyer (8).

5. Une inscription tracée au pinceau sur l'un des fragments énumérés plus haut (9), avait paru, au moment de la découverte, apporter l'indication précise du sujet ainsi traité. Les lettres AGAT..., conservées immédiatement à gauche de l'autel qui marquait le centre de la scène, pouvaient être interprétées (10) comme le début du mot :

Agat[hodaimoni]... ou : Agat[hodaimonis].....

Rien n'interdisait de reconnaître dans ce nom l'équivalent grec — transcrit en caractères latins — du latin *Genio* ou *Genii*, ni de supposer qu'il désignait la divinité domestique honorée sur l'autel dont le peintre avait pris soin d'indiquer la destination, en même temps qu'il en dessinait les contours (11). Mais, sur l'un des monuments découverts depuis lors, se sont retrouvées des inscriptions du même genre, dont le sens ne répond pas à cette hypothèse (12). Elles donnent, l'une en grec, les deux autres en

(1) *Ibid.*, les nos 6, 7, 10, 11 ; sur le n° 3, le nombre des personnages dont il subsiste des restes est de trois *au moins*.

(2) *Ibid.*, le n° 5.

(3) *Ibid.*, les n° 1 et 12.

(4) *Ibid.*, les nos 10, 12, 13.

(5) *Ibid.*, les nos 2, 7, 9, 10, 12.

(6) *Ibid.*, le n° 13.

(7) *Ibid.*, le n° 13.

(8) *Ibid.*, les nos 1 et 10.

(9) *Ibid.*, le n° 9.

(10) BULARD, *PMD*, p. 26-27 et fig. 8, p. 21-22.

(11) L'inscription Διὸς Ἐλ[ε]ν[ος]ῖος, qui se lit sur une autre peinture (BULARD, *DRP*, n° 9, p. 80, l. 11 et *PMD*, fig. 24, p. 75-76), semblait autoriser cette restitution donnant le nom d'une divinité domestique.

(12) D'ailleurs, malgré ce qu'il y a d'inconsistant et d'assez vague dans

latin, les noms des personnages dont elles surmontent la tête :
là (1)

IIAPM_[ε]N_[i(ωv)]

ici (2)

CRVSIPVS

et

HELIOFO

Or, c'est précisément au-dessus de l'image d'un des fidèles s'approchant de l'autel, que sont peintes les lettres AGAT... sur le fragment dont nous parlons. D'autre part, l'examen le plus attentif ne révèle aucune trace de caractères sur la partie du stuc qu'aurait occupée la fin du mot Agat[hodaimoni] ou Agat[hodaimonis]. Ces deux observations invitent à compléter autrement qu'on ne l'avait fait d'abord l'inscription mutilée. Comme les précédentes, elle désigne non un dieu, mais un mortel; le nom de celui-ci — il est nécessaire de le supposer assez bref, vu la place qu'il remplissait : ainsi Agat[ho] ou Agat[hocles] — fixe l'identité de la figure à laquelle il est joint.

6. Le témoignage de l'épigraphie ne permet donc pas d'affirmer que les représentations auxquelles est consacré le présent chapitre aient été destinées à illustrer le culte familial du Genius, mais il n'apporte non plus aucun indice de nature à faire rejeter *a priori* cette hypothèse (3). — La comparaison avec d'autres peintures du même caractère, dont le sens est depuis longtemps

la personnalité d'Agathodaimon (le fait a facilité l'assimilation de cette divinité avec un grand nombre d'autres : cf. NILSSON, *Gr. F.*, p. 401), j'admettrais difficilement aujourd'hui la possibilité d'une confusion entre le dieu grec et le dieu romain. — L'interprétation nouvelle des lettres AGAT... exclut aussi l'hypothèse vers laquelle inclinait M. P. ROUSSEL (*Délos c. ath.*, p. 278), et qui aurait expliqué par le culte purement hellénique d'Agathodaimon le fragment où sont tracés ces caractères.

(1) BULARD, *DRP*, n° 27, p. 156, l. 26.

(2) *Ibid.*, p. 157, l. 12. Nous ne faisons que reproduire ici les observations qu'a présentées M. A. PLASSART, *BCH*, 1916, p. 211, en publiant les peintures où se lisent ces trois inscriptions.

(3) L'inscription tracée au pinceau sur le revêtement d'un autre autel (*DRP*, n° 4, p. 67, l. 6 et fig. 7) où est aussi figurée la même cérémonie, demeure jusqu'ici illisible.

établi, va montrer qu'il convient au contraire de la retenir et de s'y rallier.

7. La scène dont on a énuméré plus haut les multiples variantes ne se retrouve, ni sous une forme ni sous une autre, sur aucun monument du culte domestique découvert jusqu'ici dans le monde grec en dehors de Délos. Au contraire, on rencontre fréquemment aux murs des habitations pompéiennes des tableaux sacrés, qui, s'il ne la reproduisent pas exactement, la rappellent du moins de fort près. Cette seule constatation suffirait à rendre légitime le rapprochement des deux séries d'images, même si l'on ne savait pas d'autre part qu'un grand nombre de Romains et d'Italiens romanisés ont vécu à Délos vers la fin du II^e siècle et le commencement du I^{er}, y conservant fidèlement certaines de leurs traditions nationales. On cherchera donc du côté de Rome, et non de la Grèce, les analogies à la lumière desquelles se dégagera peut-être le sens d'une des représentations le plus souvent répétées dans l'île. En procédant à une confrontation qu'autorisent des similitudes à tout le moins apparentes, il va de soi qu'on entend ne préjuger aucunement ni de la nature ni de l'origine des idées religieuses que traduisait à sa manière le décorateur. Une comparaison attentive des deux groupes de monuments révélera les différences aussi bien que les ressemblances : en fixant l'importance relative des unes et des autres, on déterminera par là même quel degré de parenté a existé entre les croyances en vigueur dans les habitations privées des deux villes, et aussi entre les pratiques qui répondaient à ces croyances (1).

(1) Ces observations s'appliquent non seulement aux peintures décrites ci-dessus, mais encore à toutes celles qui se prêtent à un rapprochement avec les images pompéiennes du même genre. On évitera d'y revenir au cours des chapitres suivants : mais il a semblé nécessaire de justifier, une fois pour toutes, la méthode comparative dont il sera fréquemment usé par la suite, des réserves ayant été faites (P. ROUSSEL, *Délos c. ath.*, p. 280 et n. 3) au sujet de l'interprétation des monuments de Délos à l'aide des découvertes de Pompéi. Sans doute, il existe entre les deux groupes de monuments plus d'une différence, j'ai été le premier à signaler le fait (*PMD*, p. 16, 27-30, 32, 44 sq., etc.). Mais tandis que M. P. Roussel tente d'expliquer ces dissemblances en supposant que les peintres de Délos, à la différence de ceux de Pompéi, se sont maintes fois inspirés de la religion domestique des Grecs,

* * *

8. Les peintures pompéiennes qui représentent, comme celles de Délos, une cérémonie religieuse célébrée devant un autel, sont d'une diversité qu'il importe de ne pas méconnaître (1). Toutefois, si l'on néglige, pour l'instant, celles où se rencontrent des particularités vraiment exceptionnelles, on reconnaîtra partout ailleurs l'un ou l'autre des deux thèmes suivants.

9. Ici — toujours à l'extérieur des maisons, parfois même sur un édicule construit dans la rue (2) et indépendant de toute habitation —, quatre personnages (3), parfois cinq (4), entourent l'autel. Tous sont debout, portant le vêtement dont l'agencement a été décrit tout à l'heure. Près d'eux, ou parmi eux, un joueur de double flûte (5) et, au moins une fois, l'adolescent tenant en main les objets sacrés (6). Point de victime : l'offrande est une simple libation. — La même scène se retrouve sur plusieurs monuments sculptés de provenance italienne ou provinciale (7), autels de

j'estime au contraire qu'il convient d'en chercher la cause dans une évolution interne de la religion domestique romaine, ou plutôt encore des représentations figurées dont elle donne la clef, entre l'époque où furent exécutées les peintures de Délos et celle à laquelle appartiennent les monuments analogues de Pompéi. Je crois de plus en plus, on le verra par toute la suite de cette étude, que l'apport hellénique se réduit à peu de chose, relativement, sur les images sacrées de Délos et dans les croyances qu'elles illustrent.

(1) Voir BULARD, *PMD*, p. 24-25.

(2) HELBIG, *Wdgm.*, n° 41.

(3) HELBIG, *Wdgm.*, n° 41-44. Voir aussi *Not. Sc.*, 1915, p. 284 (le monument est incomplètement conservé) et CIL, IV, n° 60 (fragment de l'*album* des *magistri vici et compiti* pompéiens).

(4) *Not. Sc.*, 1911, p. 421 et fig. 2, p. 418 ; 1912, p. 442-45 et fig.

(5) Il est parfois l'un des personnages groupés autour de l'autel : *Not. Sc.*, 1911, p. 421.

(6) HELBIG, *Wdgm.*, n° 44.

(7) Aux références indiquées par BULARD, *PMD*, p. 24, n. 3, ajouter : GRENIER, ap. *Dict. Ant.*, s. v. *Vicomagister*, p. 830 et n. 5 ; SKRABAR, *Jahresh. österr. arch. Inst.*, 1919, *Beibl.*, p. 279 sq. (*magistri vici* au nombre de trois ; le fait n'est pas sans exemple dans les provinces : *ibid.*, p. 288 et WIS-SOWA², p. 173, n. 2) ; ROY MERLE PETERSON, *The cults of Campania (Papers and Monographs of the American Acad. in Rome, I, 1919)*, p. 256 sq.

marbre ou reliefs votifs (1), dont certains portent une dédicace nous apprenant qu'ils ont été consacrés par des *magistri vici*. Les fonctions exercées par ces personnages sont celles que fit revivre Auguste lorsqu'il réorganisa, entre les années 12 et 7 avant l'ère chrétienne, le culte des Lares (2). Elles consistaient à prendre soin des autels consacrés aux *Lares compitales* et de tout ce qui concernait le culte de ces dieux, désormais associés au *Genius Caesaris*, à organiser aussi deux fois l'an, en mai et en août, les *ludi compitalicii*. Fort probablement élus, presque toujours choisis parmi les affranchis, les *magistri* étaient le plus souvent au nombre de quatre par *vici* ; quatre *ministri* pris parmi les esclaves, les assistaient. Ce sont les quatre *magistri vici* ou, par exception (3), l'un d'eux et les quatre *ministri*, que les tableaux pompéiens montrent accomplissant, à l'autel du *compitum*, la cérémonie religieuse qui sans doute précédait les jeux. L'emplacement occupé par ces tableaux concorde avec l'interprétation qui vient d'en être donnée : ceux qui sont demeurés *in situ*, ou dont la provenance est exactement connue, avaient été tracés au voisinage de l'un des angles formés par l'*insula*, c'est-à-dire à l'endroit où se rencontrent, en un carrefour, plusieurs *insulae* (4).

10. Ailleurs — toujours à l'intérieur de la maison, soit au voisinage de l'entrée, soit dans l'*atrium*, soit encore dans quelque une des salles réservées à l'habitation ou au service —, un personnage unique, debout, vêtu de même que les précédents, verse sur l'autel, de la main droite tendue, une libation. De l'autre main, il tient, dressée contre sa poitrine, une corne d'abondance. Certaines peintures le représentent seul (5) ; d'autres, bien plus

(1) Par exception, un des autels et un des reliefs montrent, près de l'autel, des victimes, bouvillon et porc d'une part, porc et coq d'autre part : SKRABAR, *op. l.*, p. 285, 8° et a (= ALTMANN, *Röm. Grabalt.*, n° 232, p. 176).

(2) GRENIER, *op. l.*, p. 830 et n. 13.

(3) *Not. Sc.*, 1911, p. 421 : une inscription donne les noms des quatre *ministri*, tous de forme servile.

(4) Des doutes pourraient toutefois être émis à propos de la peinture publiée dans *Not. Sc.*, 1911, p. 421 sq., plus voisine encore de la porte d'une maison que de l'angle de l'*insula*, et qui rappelle par mainte particularité les monuments de Délos.

(5) HELBIG, *Wdgm.*, nos 31-34 (34 = S. REINACH, *RPGR*, 103, 5) et aussi n° 6 (= *RPGR*, 103, 6) ; SOGLIANO, *PM*, nos 9-11.

nombreuses, l'interposent entre les deux figures, symétriquement placées, des Lares (1). Le sens de cette image, autrefois inexactement interprétée (2), est aujourd'hui établi (3) : c'est au Genius, c'est-à-dire à la puissance tutélaire protégeant la famille et y perpétuant la vie (4), que s'adresse l'offrande ; l'autel est celui de la maison ; par une curieuse fiction, dont les monuments de la religion romaine offrent maint autre exemple (5), la divinité célèbre elle-même, suivant les rites observés par ses adorateurs, son propre culte. Elle a emprunté à la Fortune — le Genius latin, sous plusieurs de ses formes a été assimilé à la Tyché des Grecs (6) ; l'association du Genius et de la Fortune (7) se rencontre parfois — l'attribut qui, à l'origine, appartenait en propre à cette déesse.

11. Des deux thèmes, le second est celui dont il convient de rapprocher la représentation en usage à Délos, bien que celle-ci admette une pluralité de personnages et ne fasse aucune place à la corne d'abondance. Telle est du moins la conclusion à laquelle conduisent les diverses observations énumérées ci-après :

1^o Si le personnage unique, porteur de la corne d'abondance, occupe, sur la plupart des tableaux religieux découverts à l'intérieur des maisons pompéiennes, la place qui convient à la principale divinité de la famille, il existe aussi des monuments, appartenant à la même série, où ne figure pas cette effigie : et il n'est pas sans intérêt de noter qu'à la représentation du dieu

(1) HELBIG, *Wdgm.*, nos 46-54, 68, etc. ; SOGLIANO, *PM*, nos 16-28, 33, 35, 36 ; *Not. Sc.*, 1912, p. 442.

(2) Voir, au sujet de ces interprétations erronées, BULARD, *PMD*, p. 23, n. 2.

(3) BIRT, ap. ROSCHER, *Lexicon*, s. v. *Genius*, col. 1625 ; WISSOWA², p. 175 ; ROSE (H. J.) *On the original significance of the Genius* (*Class. Quart.*, 1923, p. 57 sq.).

(4) CENSORIN., *De d. natali*, III, 1 : ... certe a genendo Genius appellatur.

(5) DE-MARCHI, I, p. 53-54.

(6) WISSOWA², p. 176 et n. 6.

(7) CIL, X, 6302 ; cf. PETER, ap. ROSCHER, *Lexicon*, s. v. *Fortuna*, col. 1522-23, 1529 (association de la Fortune et de diverses formes du Genius autres que celle à laquelle la famille rend un culte).

peut se substituer, sur ces peintures exceptionnelles, celle d'une pluralité de fidèles, formant, comme à Délos, un groupe compact, tout voisin de l'autel. Les images de ce type — certaines ont aujourd'hui disparu ; il n'en subsiste que des descriptions ou des dessins médiocrement nets — ont été mises par Helbig au nombre des *Sacralbilder problematischer Bedeutung*, dont l'énumération termine la première partie de son catalogue (1). Mais une peinture pompéienne inconnue de Helbig (2) — elle orne les murs d'une maison explorée plus de vingt ans après la publication des *Wandgemälde* — complète et précise, avec toute la clarté désirable, les témoignages antérieurs, leur conférant une autorité qu'ils n'auraient peut-être pas à eux seuls.

13. Sur ces monuments, le nombre des figures serrées près de l'autel est tantôt de deux (3), tantôt de trois au moins (4). Aucune d'elles ne se distingue ni par la taille ni par le costume ; aucune ne porte la corne d'abondance, insigne auquel se reconnaîtrait, parmi d'autres adorants, le dieu protecteur de la famille. Pourtant, le groupe qu'elles forment peut, à l'occasion, trouver place entre les deux Lares (5), c'est-à-dire à l'endroit même qu'occupe, selon la règle généralement appliquée, l'image divine. Ces divers faits permettent de supposer d'une part que la réunion des personnages assemblés devant l'autel, sujet rare à Pompéi mais fréquent à Délos, était destinée à traduire les mêmes croyances que la figure du Genius, si commune dans la première de ces villes, d'autre part que les auteurs des peintures où elle se rencontre ont mis en scène, à l'encontre de la fiction

(1) HELBIG, *Wdgm.*, nos 84-86 : Mazois, dans la description qu'il a donnée de l'une de ces peintures (cf. HELBIG, n° 85), avait raison de la rapprocher d'une des images où figure le Genius (HELBIG, n° 56). Rien ne justifie l'hypothèse de Helbig, d'après laquelle il faudrait reconnaître, parmi les personnages qui y sont mis en scène, Vesta au lieu du Genius.

(2) *R. Mitt.*, 1890, p. 245 = *Not. Sc.*, 1891, p. 258. La comparaison avec les monuments mentionnés ci-dessus, n. 1, ne permet guère d'admettre, comme propose de le faire, d'ailleurs sous toutes réserves, MAU (*R. Mitt.*, *ibid.*), que le groupe de fidèles représenté sur cette peinture ait été composé d'un homme et de deux femmes.

(3) HELBIG, *Wdgm.*, n° 86.

(4) HELBIG, nos 84, 85 ; ci-dessus, n. 2.

(5) HELBIG, nos 85, 86.

définie plus haut, non plus la divinité elle-même ayant pris une forme humaine, mais simplement des mortels célébrant son culte.

2^o Les peintures de Pompéi où le Genius apparaît sous son aspect le plus habituel, lui adjoignent assez souvent un ou deux personnages secondaires qui sont censés l'assister dans le culte qu'il se rend à lui-même. Ces personnages sont, à proprement parler, non plus des fidèles, mais des *ministri*. L'un d'eux, le plus fréquemment représenté, est le *tibicen* : tandis que le Genius verse la libation, derrière lui, ou de l'autre côté de l'autel, le musicien fait résonner son double chalumeau (1). L'autre, un adolescent qui se tient plus près encore du dieu, lui tend, ou s'apprête à lui tendre un des objets rituels (2). Plusieurs monuments mettent en scène la figure principale placée entre ces deux auxiliaires (3). Sur un autre, se voient trois adolescents au lieu d'un seul, et deux d'entre eux semblent déposer sur l'autel quelque offrande (4).

15. Rien ne permet de supposer que l'assistance de ces comparses modifie en quoi que ce soit la signification de l'acte religieux accompli par le Genius. Les compositions qui leur font une place, ne sont que des variantes plus complexes, plus pittoresques de la représentation, partout ailleurs aussi simple que possible, dont l'objet est de rappeler les honneurs rendus à la principale divinité domestique par la famille qu'elle protège. Mais la convention en vertu de laquelle ces mortels participent à la cérémonie célébrée par un dieu, est bien plus difficile à admettre que celle dont s'inspire le peintre, lorsqu'il place près de l'autel le dieu lui-même, faisant seul la libation. L'usage

(1) HELBIG, *Wdgm.*, nos 51-56, 69 ; SOGLIANO, *PM*, 22-25, 33 ; *Bull. Inst.*, 1871, p. 199 ; 1880, p. 220 ; 1883, p. 82 ; 1885, p. 251 = DE-MARCHI, I, p. 100-101, l ; *R. Mitt.*, 1890, p. 239, etc.

(2) SOGLIANO, *PM*, nos 26 et 28.

(3) HELBIG, *Wdgm.*, n^o 60 ; SOGLIANO, *PM*, n^o 29 ; *R. Mitt.*, 1890, p. 255 = *Not. Sc.*, 1891, p. 264-65.

(4) SOGLIANO, *PM*, n^o 35. Les exemples indiqués ici et ci-dessus, n. 2 et 3, ont été choisis, à dessein en petit nombre, parmi toutes les peintures pompéiennes où il conviendrait, d'après les commentateurs, de reconnaître des *camilli* : quant aux monuments que nous avons laissés de côté, il importe d'observer, dans la plupart des cas, une extrême prudence, au sujet de cette identification. Voir, sur cette question, Appendice VII, § 3.

aurait-il consacré ce curieux mélange de fiction et de réalité, si l'association imaginaire du Genius et de ses deux compagnons n'avait été pour ainsi dire préparée par celle des fidèles et de leurs auxiliaires accoutumés, sur des images qui ne heurtaient en rien la vraisemblance ? Ainsi la présence du *tibicen* et du jeune garçon sur les monuments dont nous parlons, doit être regardée comme un trait d'union établissant un étroit rapport entre la scène qui occupe la face principale des autels exhumés à Délos, et la figure du Genius tant de fois reproduite dans les sanctuaires pompéiens.

3^o Même remarque à propos de plusieurs peintures qui ajoutent à l'effigie de la divinité tutélaire (1), que celle-ci soit seule (2) ou accompagnée du joueur de double flûte et de l'enfant (3), la représentation d'un porc destiné au sacrifice, de son conducteur, parfois même d'un cortège à demi plaisant dont l'animal occupe le centre. Tandis que le dieu allonge le bras au-dessus de l'autel allumé, un homme court vêtu, parfois deux ou même trois (4), poussent devant eux la bête récalcitrante, à moins qu'ils ne la tirent par le groin, au bout d'une corde (5), ou encore qu'ils n'aient pris la précaution de la charger sur leurs épaules, afin de couper court à toute résistance (6).

17. Ces préparatifs rappellent de près ceux dont les peintres de Délos ont fixé le souvenir sur maint autel. On observera en particulier qu'à Pompéi non plus qu'à Délos, le second sujet

(1) HELBIG, *Wdgm.*, nos 48, 56-58, 59 (?), 60 ; SOGLIANO, *PM*, nos 29 et 30 ; *Bull. Inst.*, 1869, p. 240 ; *R. Mitt.*, 1889, p. 6 (= *Not. Sc.*, 1888, p. 515) ; 1901, p. 363. — Voir aussi HELBIG, nos 53 et 69 où se voit le porc seul, paré pour le sacrifice, mais non conduit vers l'autel.

(2) HELBIG, *Wdgm.*, n° 48.

(3) Il arrive que le *tibicen* (*R. Mitt.*, 1901, p. 363) ou l'enfant (*ibid.*, 1889, p. 6) soient seuls avec le Genius tenant la corne d'abondance. Toutes les autres peintures énumérées ci-dessus, n. 1, excepté celle qui fait l'objet de la n. 2, réunissent les trois personnages.

(4) HELBIG, n° 83 (ce fragment a appartenu, selon toute vraisemblance à un ensemble du genre de ceux que nous décrivons).

(5) HELBIG, n° 83 ; *R. Mitt.*, 1889, p. 6.

(6) HELBIG, n° 60. Le porc est parfois saisi et tiré par l'oreille (*ibid.*, nos 48 et 83).

ne se suffit à lui-même ; il ne se rencontre que juxtaposé et en quelque sorte subordonné au premier (1), de manière à réserver à celui-ci la partie la plus apparente de l'espace historié. Le Genius est en effet figuré au milieu et en haut du rectangle qu'occupent les peintures — celles-ci sont exécutées à Pompéi sur le mur et non aux flancs de l'autel — ; le ou les personnages amenant la victime trouvent place soit dans une zone inférieure (2) qui forme comme une étroite « prédelle », soit à l'une des extrémités du registre principal (3), au delà même des Lares qui d'ordinaire ferment la composition (4), parfois en dehors du tableau proprement dit, dans un des panneaux latéraux que remplissent des offrandes inanimées (5). Enfin, l'échelle différente adoptée pour les deux représentations contribue encore à les mieux distinguer : le Genius est souvent d'une taille bien plus élevée que les conducteurs du porc ; cette disproportion voulue est même à la fois plus marquée et relativement plus fréquente à Pompéi qu'à Délos (6).

18. Ainsi, les apprêts du sacrifice sont associés, indistinctement et suivant les mêmes règles, dans une des deux villes avec le groupe de personnages debout près de l'autel, dans l'autre avec le Genius versant la libation. Le fait, de même que les précédents, suppose une sorte d'équivalence entre les deux images, la première plus complexe et réaliste, la seconde plus simple et toute de convention ; malgré leurs dissemblances, celles-ci peuvent se substituer l'une à l'autre dans un même ensemble, sans en altérer ni l'ordonnance, ni selon toute apparence, le sens.

4^o Le rapport apparaîtrait plus étroit encore entre les

(1) Une seule exception : *R. Mitt.*, 1893, p. 54.

(2) HELBIG, n° 48.

(3) HELBIG, nos 56, 57, 60 ; SOGLIANO, n° 30.

(4) HELBIG, n° 58 ; *R. Mitt.*, 1901, p. 363. Lorsque, par exception, le Genius est peint à l'une des extrémités de la composition (HELBIG, n° 60, à l'extrémité droite), la victime et son cortège occupent l'autre extrémité.

(5) HELBIG, n° 53 (= S. REINACH, *RPGR*, 104, 2).

(6) HELBIG, nos 56, 58 ; SOGLIANO, n° 30 ; *Röm. Mitt.*, 1890, p. 255. La différence est parfois du simple au double et presque au triple. — Voir ci-dessous, ch. II, § 33.

deux séries de monuments, si quelqu'une des peintures sacrées de Pompéi montrait côte à côte, ainsi qu'il arrive tant de fois à Délos, d'une part les fidèles groupés près de l'autel, d'autre part le porc destiné au sacrifice. Aucune composition n'a réuni jusqu'ici l'un et l'autre sujet ; mais deux tableaux (1), où est mise en œuvre la première donnée, juxtaposent aux personnages enveloppés d'un ample vêtement et immobilisés par l'acte de culte une figure court vêtue, entraînée par un mouvement rapide, qui porte une hache. Cet instrument était, comme on sait, l'un de ceux qui servaient à mettre à mort les gros animaux offerts aux divinités domestiques : il est représenté, sur une au moins des peintures pompéiennes, entre les mains d'un *minister* amenant la victime (2). Mais, dira-t-on, à quoi bon la hache dans une cérémonie où il n'y a pas de victime à tuer ? C'est qu'aux yeux du décorateur, la présence du sacrificateur muni de l'arme rituelle était une allusion, suffisamment claire et précise, à la scène que la plupart de ses émules se plaisaient à représenter tout au long. Si abrégée que soit cette indication, il convient donc de lui attribuer la même importance qu'à la représentation plus explicite dont elle tient la place (3) : les deux peintures où elle se rencontre présentent cet intérêt particulier d'être, parmi toutes les images sacrées exhumées jusqu'à ce jour en Campanie, celles qui se rapprochent le plus des revêtements d'autels découverts à Délos.

5° Enfin, l'une des deux peintures dont il vient d'être parlé (4) présente en outre une singularité digne de remarque. Le groupe des fidèles, debout près de l'autel, auxquels le peintre a adjoint le personnage muni de la hache, est sinon réuni dans

(1) HELBIG, *Wdgm.*, n° 84 ; *R. Mitt.*, 1890, p. 245 (= *Not. Sc.*, 1891, p. 258). Sur les deux monuments, l'autel est remplacé par un trépied métallique (*foculus*), selon un usage attesté par plusieurs peintures pompéiennes (HELBIG, nos 50, 68 ; DE-MARCHI, I, p. 126).

(2) HELBIG, n° 59^b (la victime est un jeune taureau).

(3) Le peintre a usé d'une abréviation non moins hardie, mais précisément inverse, lorsqu'il a représenté (HELBIG, nos 53 et 69) la victime sans victimaire ni conducteur d'aucune sorte : seule, la parure dont l'animal est revêtu indique alors qu'il est destiné au sacrifice.

(4) *R. Mitt.*, 1890, p. 245 (= *Not. Sc.*, 1891, p. 258).

un même cadre, du moins contigu à une effigie du Genius (1) : figuré seul, tenant en main la corne d'abondance, le dieu verse sur l'autel, selon l'usage, la libation. Si les observations exposées ci-dessus sont exactes, ce voisinage ne peut manquer de paraître surprenant : comment admettre que la divinité familiale ait été, dans un même lieu, honorée au moyen de deux images différentes sans doute, mais équivalentes, puisqu'elles sont destinées à rappeler la même offrande ? L'identité de sens des deux représentations, si vraiment elle est totale, ne donne-t-elle pas lieu à un double emploi ?

21. Une inscription conservée au bas de la figure divine résout cette apparente anomalie. Les lettres EX SC, tracées au pinceau par le décorateur, sont d'après Mau (2) — et l'hypothèse paraît fort plausible — destinées à rappeler le sénatus-consulte de l'an de Rome 724, qui introduisit dans la religion publique et privée le culte du *Genius Caesaris*, assimilé en quelque mesure, dans les sanctuaires domestiques, avec l'ancien Genius familial (3). Ainsi, l'on connaîtrait, à tout le moins par approximation, la date de cette effigie. Mais d'autre part, l'étude des enduits superposés l'un à l'autre sur les murs de la salle a permis à Mau de constater que la première peinture était postérieure à la seconde : le caractère du décor dont fait partie la plus récente des deux images indiquerait même, toujours au témoignage de l'érudit allemand, qu'elle a été tracée peu avant la catastrophe de 79 (4). Sans aborder ici l'examen des multiples questions qui ne manqueraient pas de se poser à propos de ce curieux revêtement, si l'on étudiait l'iconographie du Genius en général (5), on se bornera donc à retenir le fait suivant, postulat des différentes observations que nous venons de résumer :

(1) Les deux peintures sont tracées non sur un même mur, mais sur deux murs se coupant à angle droit, chacune au voisinage immédiat du coin.

(2) *R. Mitt.*, 1890, p. 245.

(3) Wissowa², p. 177 et n. 7.

(4) *Op. l.*, p. 246.

(5) Wissowa, ap. Roscher, *Lexicon*, s. v. *Lares*, et d'autres auteurs expliquent par l'influence de la représentation du *Genius Caesaris* les traits prêtés sur les peintures campaniennes au Genius adoré dans la famille.

s'il est exact qu'après le sénatus-consulte de 724, la figure du dieu portant la corne d'abondance s'était, dans la plupart des maisons pompéiennes, substituée à la mise en scène de la libation offerte par un groupe de fidèles, seule représentation autrefois en usage à Délos et probablement aussi à Pompéi, cette innovation n'avait pas eu pour conséquence l'oubli total de l'ancienne image; celle-ci continuait à être reproduite aux murs de certaines demeures, du moins conjointement avec la nouvelle (1), à une date qui se place entre les premières années du principat d'Auguste et les derniers temps de Pompéi, selon toute vraisemblance plus près de ceux-ci que de celles-là (2).

22. Tous ces rapprochements, et les déductions auxquelles ils donnent lieu, conduisent pareillement à la conclusion suivante : il existe entre la cérémonie dont le peintre a rappelé le souvenir sur les revêtements de Délos, et la libation offerte dans les maisons de Pompéi par le Genius personnifié, un lien étroit et intime. Bien que la divinité ne soit nulle part figurée dans la première de ces villes sous l'aspect que lui ont prêté les décorateurs campaniens, c'est néanmoins son culte que célèbrent, sur les monuments dont la liste a été dressée au début du présent chapitre, les fidèles rassemblés près de l'autel. Est-il possible de préciser davantage, et les peintres de Délos se seraient-ils proposé de représenter une cérémonie particulière accomplie en l'honneur du Genius ?

* * *

23. Nous savons, par un grand nombre d'auteurs, quelle place tenait chez les anciens, parmi les réjouissances domes-

(1) La peinture dont il vient d'être parlé n'est d'ailleurs pas seule de son espèce à Pompéi. Il convient peut-être d'expliquer de même la décoration d'une niche ayant servi de sanctuaire domestique (*Bull. Inst.*, 1883, p. 146) : sur la paroi du fond, se voit le Genius versant la libation; sur chacune des parois latérales, diverses représentations, exactement répétées d'un côté à l'autre, parmi lesquelles un fidèle vêtu de blanc qui, de la main droite abaissée, tient la *patera*.

(2) Ni l'une ni l'autre des peintures signalées ci-dessus, p. 16, n. 1, ne se prête à des observations chronologiques précises.

tiques, l'anniversaire de la naissance. De bonne heure, les Grecs célébrèrent, dans chaque famille, les γενέθλια du père, et probablement aussi des autres personnes dont elle se composait. La fête, fort simple à l'origine — seuls les parents y étaient admis —, prit ensuite plus d'éclat, sous l'influence des traditions orientales et surtout romaines (1).

24. Les Romains en effet accordaient une importance particulière au *natalis dies*, ou *natalis* tout court (2). L'usage de le célébrer fut observé chez eux de bonne heure — les comédies de Plaute y font déjà de multiples allusions — et se maintint jusqu'à la fin du paganisme. Les amis participaient à la solennité, adressaient des souhaits, offraient des cadeaux, dédiaient des pièces de vers et même des livres (3) : plusieurs élégies de Tibulle, pour ne faire mention que de ce poète, l'un des moins éloignés dans le temps des revêtements d'autels découverts à Délos, ont été composées pour des anniversaires. Plus tard, des concerts, des danses, des représentations théâtrales avaient lieu à cette occasion chez les riches personnages. Mais la partie essentielle de la fête était, dans toutes les maisons, surtout à l'origine, la cérémonie religieuse à laquelle prenait part la famille, devant le sanctuaire ou l'autel domestique (4). Les poésies de circonstance composées par Tibulle, Horace, Ovide, d'autres encore, la décrivent assez de détail, pour nous donner une idée fort précise des rites qui y étaient observés, vers la fin de la République ou le commencement de l'Empire.

(1) SCHMIDT (WILHELM), *Geburtstag im Altertum*, Gieszen, 1908, p. 5 sq. ; LÉCRIVAIN, ap. *Dict. Ant.*, s. v. *Natalis dies*, p. 2. — Voir aussi, pour ce qui est du sens de γενέθλια : NILSSON, *Gr. F.*, p. 116.

(2) SCHMIDT, *op. l.*, p. 21 sq., et ap. PW², s. v. Γενέθλιος ἡμέρα, *Natalis*, col. 1142 sq. ; LÉCRIVAIN, *op. l.*, p. 3.

(3) HELEN C. BOWERMAN, *The birthday as commonplace of roman elegy*, *Class. Journ.*, 1916-17, p. 310-18. L'auteur donne, p. 311, la liste des principales poésies dont l'anniversaire est le thème ou le prétexte. L'ouvrage de CENSORINUS, *De die natali*, fut adressé à Q. Caerellius, protecteur de l'écrivain, comme cadeau d'anniversaire.

(4) *Sacra natalium* (PLIN., *N. H.*, XVIII, 84). Sur cette cérémonie, d'origine purement romaine et à laquelle rien ne répond chez les Grecs, voir DE-MARCHI, I, p. 209 sq. ; SCHMIDT, *op. l.*, p. 25 sq. ; HELEN C. BOWERMAN, *op. l.*, p. 312.

25. On invoquait, ce jour-là, le Genius de la personne dont on fêtait l'anniversaire. En effet, outre qu'il protège la famille en général et assure sa perpétuité, le Genius se dédouble pour ainsi dire en autant de divinités particulières que celle-ci compte de membres mâles (1) : chacune de ces divinités préside à la naissance du mortel dont la garde lui est échue, et veille sur lui sa vie durant (2). C'est à ce Genius individuel que s'adressent, à l'occasion du *natalis dies*, la dévotion et la reconnaissance des fidèles, plus attentives et plus recueillies que jamais, lorsque l'anniversaire est celui du *pater familias*, personification par excellence de la force procréatrice qui appelle à la vie les générations successives (3).

26. Peu de jours mieux que le *natalis* méritent, aux yeux de celui qui célèbre sa propre fête, les épithètes de *dulcis*, de *formosus*, de *sanctus*, que lui appliquent aussi les parents et les amis (4). Le dieu lui-même est censé assister à la cérémonie : un texte de Tibulle (5) l'évoque debout près de l'autel, se parant des guirlandes tressées en son honneur, faisant ruisseler sur sa tête

(1) Voir, pour ce qui est de la distinction entre *Genii* et *Junones*, HILD, ap. *Dict. Ant.*, s. v. *Junones*, p. 690 ; ROSE (H. J.), *op. l.*, p. 57 sq. — Cf. ci-dessous, ch. XI, § 30 et ch. XIII, § 4 sq.

(2) SCHMIDT, *op. l.*, p. 23.

(3) Il semble même qu'à l'origine le *pater familias* ait été, aux yeux des autres membres de la famille, l'incarnation unique du Genius : ROSE (H. J.), *op. l.*, p. 59-60.

(4) JUVEN., *Sat.*, XII, 1 :

Natali, Corvine, die mihi dulcior haec lux.

MART., X, 24, 1-2 :

*Natales mihi Martiae Kalendae,
Lux formosior omnibus Kalendis...*

HOR., *Od.*, IV, 11, 17-18 (en parlant du *natalis* de Mécène) :

... *sanctiorque*

Paene natali proprio.

(5) TIB. II, 2, 5 sq. :

*Ipsae suos Genius adsit visurus honores,
Cui decorent sanctas mollia sarta comas ;
Illius puro destillent tempora nardo,
Atque satur libo sit, madeatque mero...*

Je ne puis, comme le veut DE-MARCHI, I, p. 212 et n. 1, appliquer ce passage à la personne dont on célèbre le *natalis*, identifiée avec son Genius.

les parfums et le vin pur, offrandes des fidèles. L'autel où flambe le feu est décoré de gazon (1), de feuillage (2), de fleurs (3) ; une guirlande posée sur la plate-forme supérieure, de manière à l'encercler exactement, entoure comme d'une couronne le foyer (4). Celui dont on fête le jour natal s'approche, portant des vêtements blancs (5),

Il est trop clair que cette personne assiste à la cérémonie, puisque c'est elle-même qui la célèbre. De plus, ce serait fausser du tout au tout le sens du dernier vers, que d'y voir une paraphrase plaisante de l'expression bien connue *indulgere Genio*. — On remarquera que changeant d'avis, DE-MARCHI (I, p. 139 et n. 8, p. 140 et n. 3) interprète autrement le passage, l'appliquant cette fois à une effigie du Genius, ce qui paraît d'ailleurs non moins contestable.

Il faut se garder de commettre la même erreur à propos d'une autre élégie de TIBULLE, d'une interprétation d'ailleurs difficile (I, 7, 51 sq.) : malgré le changement de personne (... *Illius et nitido... Sic venias hodierna...*), c'est au Genius que s'appliquent les vers 51-54 ; à Messala, dont on célèbre le *natalis*, s'adressent les vers suivants (55-62), qu'introduit la particule *at* (*At tibi succrescat...*). Fidèle et dieu sont donc parfaitement distincts dans la pensée du poète, bien que les croyances du temps retrouvent volontiers le second sous les traits du premier.

(1) Ov., *Trist.*, V, 5, 9 :

Araque gramineo viridis de cespite fiat.

(le poète célèbre non son propre *natalis*, mais celui de sa femme, demeurée à Rome : cette particularité ne change en rien les rites).

(2) Hor., *Od.*, IV, 11, 8 :

... *ara castis*

Vincta verbenis...

(il s'agit du *natalis* de Mécène). — Cf. PIGANOL, ap. *Dict. Ant.*, s. v. *Verbenae*.

(3) Ov., *Trist.*, III, 13, 15 :

Fumida cingatur florentibus ara coronis.

(4) Ov., *Trist.*, V, 5, 10 :

Et velet tepidos nexa corona focos...

C'est précisément afin de recevoir cette *corona* qu'est ménagé, tout autour de la plate-forme réservée au foyer, sur plusieurs des autels de Délos, un espace de quelques centimètres, séparé par une légère dénivellation de la surface terminale elle-même (BULARD, *DRP*, p. 31 et n. 12). Cette barrière ininterrompue de feuillage et de fleurs protégeait comme d'un cercle magique la flamme de l'autel : KÖCHLING, *De coronarum vi atque usu*, *Relig. Versuch. und Vorarbeit.*, XIV, 2, 1914, p. 11.

(5) Ov., *Trist.*, III, 13, 13-14 (le poète s'adresse au Genius) :

Scilicet expectas solitum tibi moris honorem,

Pendeat ex humeris vestis ut alba meis ?

Voir aussi *ibid.*, V, 5, 7, et les textes cités par H. C. BOWERMAN,

entouré des siens (1). En même temps qu'eux (2), il invoque la divinité familiale sous des noms que la tradition a consacrés (3) et prononce les *bona verba* (4), qui comprennent sans doute, outre des formules invariables (5), des prières appropriées aux personnes et aux circonstances (6). Puis

op. l., p. 315. — Les vêtements blancs sont si bien associés à l'idée de la cérémonie en l'honneur du Genius, que le dieu lui-même est souvent qualifié de *candidus* (Ov., *Trist.*, V, 5, 14, etc.), ainsi que le jour où a lieu la fête (PERS., II, 2). La formule : *Candidus huc venis* ! adressée au Genius, paraît avoir été du nombre de celles que prononçait la personne célébrant la cérémonie (ci-dessous, même chapitre, § 35). Elle est employée par Ov., *Trist.*, V, 5, 14, et aussi par TIB., I, 7, 63 :

*At tu, Natalis, multos celebrande per annos,
Candidior semper candidiorque veni.*

Ce n'est donc pas là simplement une épithète flatteuse, destinée à disposer favorablement le dieu, ainsi que l'indique APPEL, *De Rom. prec.*, p. 98, qui d'ailleurs omet d'en noter l'emploi à propos du Genius.

(1) TIB., II, 2, 1-2 (Quisquis ades, ... *vir mulierque*) ; IV, 6, 15 (*Praecipit et natae mater studiosa*). On a vu (ci-dessus, p. 25, n. 1) que le chef de famille célèbre, même lorsqu'il est loin d'elle, le *natalis* de sa femme.

(2) TIB., II, 2, 1-2 :

*Dicamus bona verba : venit Natalis ad aras ;
Quisquis ades, lingua, vir mulierque, fave.*

Voir aussi TIB., IV, 5, 9.

(3) *Natalis* (TIB., I, 7, 63 et IV, 5, 19) ; *Optime Natalis* (Ov., *Trist.*, V, 5, 13) ; *Magne Geni* (TIB., IV, 5, 9).

(4) TIB., cité ci-dessus, n. 2 ; Ov., *Trist.*, V, 5, 5-6 :

*Lingua favens adsit, nostrorum oblita malorum
Quae, puto, dedidicit jam bona verba loqui.*

Cf. aussi Ov., *Trist.*, III, 13, 24. Le texte d'Ovide cité à l'instant, où l'injonction de *lingua favere* s'adresse évidemment à la personne qui récite les *bona verba*, montre bien que malgré l'interprétation donnée par APPEL, *De Rom. prec.*, p. 188 et par M. J. TOUTAIN, ap. *Dict. Ant.*, s. v. *Sacrificium*, p. 978, d'un texte de SÉNÈQUE (*De vit. beat.*, XXVI, 7), il n'y a pas toujours dans ces mots une invitation au silence adressée à des fidèles ou à des assistants tenus au mutisme total ; ils s'appliquent ici au célébrant lui-même et à la partie de la cérémonie pendant laquelle il prononce les *bona verba* : comme les autres personnes présentes, il doit, à cet instant décisif, veiller de près sur sa langue, mais afin de proférer avec une netteté parfaite, sans hésitation ni erreur, les paroles consacrées, et celles-là seulement.

(5) Par exemple, ci-dessus, n. 3.

(6) Ov., *Trist.*, III, 13, 18 :

Concipiamque bonas, ore favente, preces.

TIB., II, 2, 9-10 (il s'agit du Genius) :

il prend, des mains d'un enfant, l'encens (1), et en jette dans le feu quelques grains qui avivent la flamme et font crépiter le brasier (2). Enfin, par trois fois, il verse dans le foyer la libation de vin pur (3).

*
* *

27. Cette cérémonie est très probablement celle que représentent les peintures de Délos. Il serait vain d'y chercher l'effigie du Genius, qu'une fiction poétique fait assister, invisible et présent, à l'acte de culte (4). Mais on reconnaît sans peine, sur les enduits les mieux conservés, l'autel domestique avec sa décoration de feuillage et de fleurs. Celle-ci donne lieu à des

Adnuat et, Cornute, tibi, quodcumque rogabis.

En age, quid cessas ? adnuat ille : roga.

TIB., IV, 6, 14 :

Praecipit et natae mater studiosa, quod optat.

(1) Ov., *Trist.*, V, 5, 11 :

Da mihi tura, puer, pingues facientia flammās.

Cf. aussi : TIB., II, 2, 3-4 et IV, 5, 9 ; PERS., II, 5.

(2) Ov., *Trist.*, III, 13, 16 :

Micaque solemnī turis in igne sonet.

(3) Ov., *Trist.*, V, 5, 12 :

Quodque pio fūsum stridat in igne merum.

TIB., IV, 6, 14 :

... *ter, dea casta, mero.*

La libation s'adresse ici à la *Natalis Juno* d'une jeune fille, mais les rites sont les mêmes que si elle était destinée au *Natalis* d'un homme. L'offrande du vin est d'après HOR., *Ep.*, II, 1, 144, la principale, avec celle des fleurs, ou du moins la plus ancienne (voir aussi le témoignage de PERS., II, 3, invoqué par CENSORIN., *De d. natali*, II). Elle est en outre celle qui a subsisté le plus longtemps : *Cod. Theod.*, XVI, 10, 12 : « *Nullus omnino... secretiore piaculo mero Genium veneratus...* »

(4) Ci-dessus, p. 24 et n. 5. — C'est à tort que l'on a cru discerner une statue dressée sur un piédestal là où se voit en réalité, sur l'une des peintures dont nous parlons (ci-dessus, p. 7, n. 1, n° 2 ; cf. BULARD, *DRP*, p. 83, l. 8 et n. 2) un autel surmonté par un feu flambant. Une peinture religieuse de Pompéi, dont le sujet a paru énigmatique à HELBIG (*Wdgm.*, n° 88 : détruite aujourd'hui, elle n'est connue que par une figure insérée dans l'ouvrage de Mazois), montre, de chaque côté d'une statue posée sur une base, trois personnages drapés dans un ample vêtement, qui sont des fidèles célébrant le culte. Mais, vu le lieu de la trouvaille, rien ne prouve que leurs prières s'adressent à l'une des divinités domestiques.

combinaisons diverses, suivant l'aspect prêté au monument : s'il est circulaire, les guirlandes sont tendues à mi-hauteur du cylindre qui en forme le corps (1), ou relevées en plusieurs points de manière à former un double feston (2) ; s'il présente une forme rectangulaire, elles l'entourent au nombre de deux : plus longues que les précédentes et attachées à la plate-forme supérieure, elles s'entrecroisent aux quatre angles (3). Des bandelettes aux extrémités flottantes soutiennent et fixent les guirlandes (4) ; d'autres y sont suspendues (5). Les trainées de couleur rouge qui rayent verticalement le corps de l'autel sur une des peintures (6), pourraient être interprétées aussi comme des bandelettes assujetties par quelque invisible cordonnet : mais il semble plus probable, à y regarder de près, qu'elles figurent les traces laissées sur l'enduit par le sang qui découle, lors des sacrifices, de la plate-forme supérieure. De nombreux textes attestent l'existence du rite qui consistait à faire ruisseler le sang des victimes sur les flancs des autels : il était observé à Rome comme en Grèce et s'appliquait aux autels domestiques comme à ceux qui servaient au culte public (7).

28. Les personnages debout près de l'autel portent le vêtement blanc décrit par les poètes. Ce vêtement n'est autre que la toge (8), réservée d'assez bonne heure aux circonstances solennelles de la vie publique ou privée. Toutefois, le décorateur a représenté, sur quelques peintures (9), non la toge entièrement

(1) Ci-dessus, p. 7, n. 1, 13° (DRP, p. 159, l. 8).

(2) *Ibid.*, 6° (DRP, p. 123, l. 24), 7° (DRP, p. 124, l. 13), 9° (DRP, p. 125, l. 31).

(3) *Ibid.*, 10° (DRP, p. 141, l. 37 ; ce détail est particulièrement net dans BCH, 1916, fig. 13, p. 180).

(4) *Ibid.*, 9° (DRP, p. 125, l. 32).

(5) *Ibid.*, 7° (DRP, p. 124, l. 13).

(6) *Ibid.*, 9° (DRP, p. 125, l. 32).

(7) EITREM, *Opf. u. Voropf.*, p. 434-35.

(8) Sur le port de la toge par les fidèles offrant le sacrifice domestique, voir DE-MARCHI, I, p. 143, et n. 6 : toutefois, aucun des textes poétiques, mentionnés plus haut, qui font allusion à un vêtement blanc, ne lui donne un nom précis. — C'est aussi la toge que porte, à Pompéi, le Genius muni de la corne d'abondance : ci-dessous, même chapitre, § 57, début.

(9) Ci-dessus, p. 7, n. 1, 2° (DRP, p. 82, l. 35), où la bande rouge est particulièrement visible, et plus large qu'ailleurs ; 8° (DRP, p. 125, l. 13) ; 10°

blanche, mais la *toga praetexta*, reconnaissable à la bordure de pourpre, tissée en même temps que l'étoffe elle-même (*prae-texta*), d'où elle tire son nom (1). La prétexte en effet n'appartenait pas exclusivement aux enfants de naissance libre, aux magistrats curules, à certains prêtres de la cité (2). Les textes nous apprennent qu'à la fin de la République et au commencement de l'Empire, des particuliers sont parfois autorisés à la revêtir, soit dans certaines cérémonies officielles, soit même lorsqu'ils offrent, à titre privé, un sacrifice (3). Il résulte aussi du témoignage des auteurs anciens que les magistrats, ou les prêtres ayant droit à la prétexte, ne la portent qu'à de certains moments, lorsqu'ils s'acquittent d'une fonction proprement sacerdotale, en particulier quand ils accomplissent l'acte religieux par excellence, le sacrifice (4) : ainsi, les Frères Arvales la dépouillent non seulement le troisième jour de leur fête, après qu'ils ont achevé les sacrifices auxquels est consacrée la plus grande partie des deux premières journées, mais encore au cours de celles-ci, pour accomplir divers rites d'une autre nature, tel le

(DRP, p. 141, l. 39) : la peinture étant sur le second des trois monuments presque monochrome, la bordure de pourpre est indiquée au moyen du même ton brun olivâtre qui a servi pour tracer les contours et les plis de la toge ; on la distingue aussi à l'envers, derrière les jambes de l'un des personnages : preuve qu'elle est obtenue au moyen non d'une teinture appliquée sur l'une des faces du tissu, mais de fils de laine rouge incorporés dans l'étoffe.

(1) COURBY, ap. *Dict. Ant.*, s. v. *Toga*, p. 348-49 ; HEUZEY, *Hist. cost. ant.*, p. 238, 245 sq. — On remarquera que contrairement à la théorie, pourtant si logique, proposée par le second de ces auteurs au sujet de l'agencement donné à la toge, la bande de pourpre apparaît, sur nos peintures, au bord inférieur du vêtement, tandis qu'elle n'est visible nulle part au bord supérieur. HEUZEY lui-même a cité (*op. l.*, p. 245-46) divers monuments présentant la même particularité.

(2) En voir l'énumération dans MOMMSEN, *Dr. publ. rom.*, II, p. 58 sq. (MOMMSEN-MARQUARDT, trad. HUMBERT, II).

(3) COURBY, *op. l.*, p. 349 et n. 11. Les *magistri collegiorum* la portaient pareillement lorsqu'ils remplissaient l'office religieux lié à leurs fonctions ; de même, les *magistri vicorum* (GRENIER, ap. *Dict. Ant.*, s. v. *Vicomagistri*, p. 828) : cf. LIV. XXXIV, 7, 2 ; DIO CASS., LV, 8 ; CIC., *In Pison.*, IV, et ASCON., *ad loc.*, ed. Kiessling-Schoell, p. 6, 7.

(4) WARDE FOWLER, *Class. Rev.*, 1896, p. 317 ; MOMMSEN, *op. l.*

repas sacré où ils assistent vêtus tout de blanc (1). Enfin, si la prétexte a été l'insigne distinctif des jeunes Romains n'ayant pas atteint l'âge de la puberté, il convient de chercher l'origine de cette coutume dans la participation constante de ces enfants aux cérémonies du culte public et surtout privé : on recourait si souvent à eux, par exemple pour remplir l'office de *camillus*, que l'habitude finit par s'établir de leur faire garder à tout moment le costume qu'ils auraient dû revêtir, à plusieurs reprises dans la même journée, pour approcher de l'autel : et ainsi s'explique, en dernière analyse, le caractère sacré tant de fois attribué par les auteurs latins à la livrée de l'enfance (2). — Tous ces indices permettent de supposer que la *praetexta* était primitivement le vêtement sacerdotal par excellence, imposé par la tradition à quiconque participait à l'acte de culte (3), non seulement dans les cérémonies de la religion publique (4), où l'usage s'en maintint jusqu'à la fin du paganisme — restreint toutefois à certaines magistratures et à certains sacerdoces —, mais encore dans celles qui avaient lieu devant l'autel familial. Par là se justifierait l'emploi qui en est fait sur les peintures mentionnées plus haut (5).

(1) WARDE FOWLER, *op. l.* ; DE LA BERGE, ap. *Dict. Ant.*, s. v. *Arvales Fratres*, p. 451-52.

(2) QUINTIL., *Declam.*, 340 : *Ipsum sacrum praetextarum... quo infirmitatem pueritiae sacram facimus ac venerabilem.*

(3) Le fait s'explique peut-être, en dernière analyse, par les superstitions relatives à la lisière des vêtements : à cette extrémité de l'étoffe s'attachent avec prédilection, d'après certaines croyances populaires, les *daemones* acharnés et malfaisants. La bordure rouge (le rouge est prophylactique) a pour effet de les tenir à distance, vertu tout particulièrement précieuse lorsqu'il s'agit de célébrer le culte : EITREM, *Opf. u. Voropf.*, p. 356 et n. 6.

(4) C'est aussi de la *praetexta* que se revêtent, sur l'ordre du pontife, les deux Decii, lorsque, par la *devotio*, ils font le sacrifice de leur propre personne : LIV., VIII, 95 (*eum togam praetextam sumere jussit*), et X, 28, 15 (*eodemque habitu*).

(5) C'est pourquoi l'on aurait tort, croyons-nous, de voir dans la présence de ce vêtement un argument en faveur de l'hypothèse (GRENIER, *op. l.*, p. 829 et n. 7) d'après laquelle les peintures dont nous parlons représenteraient le sacrifice offert « par les *vicomagistri* ou *compétaliastes* de Délos ». Si tels étaient les personnages debout près de l'autel, le peintre n'aurait jamais omis de représenter la bande de pourpre qui est l'insigne de leurs fonctions. On comprend au contraire sans peine qu'il ait figuré tantôt la

29. Entièrement blanche ou bordée de pourpre, la toge se prête à des agencements divers, tantôt serrée d'aussi près que possible autour du corps et des bras qu'elle emprisonne, l'une des mains relevant à l'intérieur les plis du vêtement (1), tantôt laissant sortir de cette gaine étroite la main droite portée à la hauteur du visage (2), tantôt drapée plus largement et dégageant les deux bras (3); dans le dernier cas, l'étoffe, passée sous le bras droit, est rejetée par-dessus l'épaule gauche (4), de manière à retomber derrière le dos jusqu'à terre; elle barre la poitrine de ce large faisceau de plis parallèles, bien connu par d'autres monuments, que les anciens comparaient à un baudrier (5). Chacune de ces ordonnances données au vêtement répond, on le verra plus loin (6), à un moment différent de la cérémonie.

30. Quel que soit l'arrangement adopté, un pan de la toge est toujours ramené sur le sommet de la tête, recouvrant le cou et la nuque, les oreilles et la plus grande partie de la chevelure, mais laissant à découvert tout le visage (7). Le *ritus*

prétexte, tantôt la toge proprement dite, l'usage admettant l'une et l'autre dans les cérémonies du culte privé. On verra ci-après, même chapitre, § 57, que le Genius porte pareillement, à Pompéi — c'est un lien de plus entre les peintures où il est représenté et celles dont nous parlons —, tantôt la toge blanche, tantôt la prétexte bordée de pourpre.

(1) Ci-dessus, p. 7, n. 1, 2° (DRP, p. 82, l. 37).

(2) *Ibid.*, 3° (DRP, p. 89, l. 35); 7° (DRP, p. 124, l. 26 : les deux fidèles placés à droite); 10° (DRP, p. 143, l. 1). La disposition donnée au vêtement est alors celle que décrit M. F. COURBY, *op. l.*, p. 350, à propos du prétendu Sénèque du Louvre (*ibid.*, fig. 7002), porteur de la « toge de transition ».

(3) *Ibid.*, 12° (DRP, p. 157, l. 4) et 13° (DRP, p. 159 l. 12 sq.).

(4) Cette disposition se justifie par la nécessité qui s'imposait au célébrant d'avoir libres la main et le bras droits. Les textes (CIRILLI, *Les prêtres danseurs de Rome*, p. 118) font pourtant connaître des prescriptions rituelles, d'après lesquelles le vêtement de celui qui offrait certains sacrifices, devait reposer *in dextro humero*.

(5) QUINTIL., *Inst. or.*, XI, 3, 140 : *Ille qui, sub humero dextro, ad sinistram oblique ducitur, velut balteus, nec strangulet nec fluat.*

(6) Ci-dessous, même chapitre, § 37 sq.

(7) Cette disposition donnée à une partie de la toge n'est pas le *cinctus gabinus* souvent mentionné par les auteurs anciens (voir les textes cités par HELBIG, *Hermes*, XXXIX, 1904, p. 169, n. 2; COURBY, *op. l.*, p. 351; HEUZEY, *op. l.*, p. 262) comme on l'a dit (TOUTAIN, *ap. Dict. Ant.*, s. v.

romanus (1) exigeait que le fidèle fût ainsi voilé, ou plus exactement à demi voilé, pour célébrer l'acte de culte (2). Cette pratique a été, dès l'antiquité, l'objet de plus d'une hypothèse explicative. Plutarque à lui seul, dans les *Questions romaines* (3), n'en a pas proposé moins de quatre, et il se pourrait que l'une des quatre fût la bonne. C'est fort probablement afin de se séparer, autant que possible, du reste du monde, que celui qui invoque une divinité abrite sa tête sous un pan de son vêtement : si les bruits du dehors n'arrivent pas jusqu'à ses oreilles (4), il ne risquera pas d'entendre, pendant la prière, des paroles de mauvais augure, il concentrera plus énergiquement son attention sur les formules sacrées qu'il doit proférer et leur assurera, par là même, le maximum d'efficacité (5).

Sacrificium, p. 977 et n. 7) en s'autorisant d'un texte de SERV., *Ad Æneid.*, V, 755, où il est fait mention non du *cinctus gabinus*, mais du *ritus gabinus* (*Ritu Gabino, id est togae parte caput velati*) ; mais il est vrai qu'elle y a été souvent associée (COURBY, *op. l.*, p. 351-52 ; HEUZEY, *op. l.*, p. 263) : c'est sans doute ce qui explique la confusion commise par Servius et le mélange des deux expressions *ritus romanus* et *cinctus gabinus*.

(1) Ainsi nommé par VARRON, *L. l.*, V, 130. — Cf. APPEL, *De Rom. prec.*, p. 190 ; COURBY, *op. l.*, p. 350 ; HEUZEY, *op. l.*, p. 255.

(2) Et aussi pour l'accomplissement de certains actes d'un caractère religieux qui néanmoins ne font pas partie du culte : S. REINACH, *Cult. myth. et rel.*, I, p. 306 et n. 4 ; p. 307 et n. 1.

(3) *Quaest. rom.*, X, 266 C.

(4) TOUTAIN, *op. l.*, p. 978. — D'après EITREM, *Opf. u. Voropf.*, p. 384, 401-2, 482-83, le *ritus romanus* a pour objet de protéger contre les *daemones* la chevelure, l'une des parties du corps à laquelle ils s'attaquent le plus volontiers. Il est possible que cette pratique réponde à deux croyances toutes voisines l'une de l'autre. Cf. ci-dessous, chap. v, § 9 et notes.

(5) La thèse développée par M. S. REINACH (*Le voile de l'oblation*, ap. *Cult. myth. et rel.*, I, p. 299-311) ne me paraît pas s'appliquer avec exactitude au *ritus romanus*. Tous les exemples cités dans cette étude montrent le personnage consacré au dieu la tête entièrement recouverte d'un voile qui retombe à la fois par derrière et par devant. Il est permis de reconnaître dans celui-ci, avec l'auteur, le signe de la *devotio* : toutefois, cette sorte de voile n'est pas portée par le fidèle qui sacrifie *ritu romano*, c'est-à-dire tête voilée, mais le visage découvert, à tout le moins au-dessous des yeux. C'est ce qu'indique avec toute la précision désirable VIRGILE (*Æn.*, III, 405 sq.) :

*Purpureo velare comas adopertus amictu,
Ne qua inter sanctos ignes in honore deorum
Hostilis facies occurrat et omina turbet.*

31. Peut-être sous l'influence des coutumes grecques, certains prêtres, tout en célébrant *ritu romano* les cérémonies du culte public, portaient parfois, outre le voile couvrant la nuque, une couronne (1). Il est possible que la même combinaison de deux traditions, soigneusement distinguées à l'origine, se soit produite aussi, en quelque mesure, dans la religion domestique : ainsi s'expliquerait qu'une des peintures de Délos montre, posée sur la tête des fidèles, par-dessus le pan de la toge ramené jusque sur le front, une couronne de feuillage dont la proéminence est nettement visible (2).

32. Les chaussures que portent les fidèles debout près de l'autel (3) ont été, de la part du décorateur, l'objet d'une attention toute particulière. Toujours de couleur noire, indiquées une seule fois au moyen d'un grenat très foncé (4) qui se confond presque avec le noir, elles offrent au contraire, pour ce qui est de la forme, de multiples variantes. Les unes s'arrêtent un peu au-dessus de la cheville (5), les autres — ce sont les plus nombreuses — montent jusqu'à mi-jambes (6). Dans les deux cas, elles présentent extérieurement des appendices en forme de languettes incurvées et redressées, qui retombent symétriquement de chaque côté, au nombre soit de deux (7),

Et Plutarque, qui commente Virgile (ci-dessus, n. 3), ne parle pas non plus d'une étoffe cachant le visage. L'opinion de Servius, *ad. l. (ne se inter religionem aliquid vagis offerret obtutibus)* est exactement concordante avec celles de Virgile et de Plutarque. Les deux rites sont donc distincts : ils ont, à mon avis, une destination différente.

(1) HENZEN, *Acta frat. Arval.*, p. 28 : *Postea, inde, prætextati, capite velato, vittis spiceis coronati...*; cf. CIL, VI, 2078, col. I, l. 65 etc. — Les épis qui composaient cette couronne avaient d'ailleurs un rôle précis dans la cérémonie célébrée par les Frères Arvales (WISSOWA², p. 50¹, 562-63).

(2) Ci-dessus, p. 7, n. 1, 1^o (DRP, p. 66, l. 22) et 2^o (DRP, p. 83, l. 1). Cf. ci-dessous, p. 53 et n. 4.

(3) Une fois seulement, ils auraient été représentés pieds nus (peinture fort altérée dès le moment de la découverte et aujourd'hui détruite : PLAS-SART, *BCH*, 1916, p. 181) : ci-dessus, p. 7, n. 1, 11^o (DRP, p. 144, l. 23).

(4) Ci-dessus, p. 7, n. 1, 10^o (DRP, p. 143, l. 36).

(5) Ci-dessus, p. 7, n. 1, 1^o (DRP, p. 66, l. 17).

(6) *Ibid.*, 2^o (DRP, p. 83, l. 21), 4^o (DRP, p. 99, l. 23), 6^o (DRP, p. 123, l. 23), 7^o (DRP, p. 124, l. 25), 8^o (DRP, p. 125, l. 15), 10^o (DRP, p. 143, l. 14).

(7) *Ibid.*, 1^o (DRP, p. 66, l. 19), 2^o (DRP, p. 83, l. 2), 7^o (DRP, p. 124, l. 30).

soit de quatre (1) au total. Ces morceaux de cuir servaient évidemment à saisir et à maintenir des deux mains la chaussure au moment où l'on y enfonçait le pied. Sur l'un des autels, le peintre les a représentés plus larges qu'à l'ordinaire, terminés carrément à leur extrémité, et retombant tout droit le long de la jambe. Ils ressemblent alors tout à fait — en plus grand — aux oreillettes, faites d'un morceau de sangle replié sur lui-même et fixé à la chaussure, dont nos cordonniers prennent soin de munir leurs bottes à haute tige, afin de livrer passage au doigt et de donner prise à la main. Sans doute remplissaient-ils le même office qu'elles — les brodequins auxquels ils sont adaptés montent en effet jusqu'au haut du mollet — ; mais ils étaient cousus à l'extérieur, non à l'intérieur du cylindre de cuir, et au lieu de se rabattre le long de la jambe, ils demeuraient apparents après l'usage (2).

33. A toutes ces particularités, se reconnaît le *calceus*, chaussure nationale du citoyen romain (3). Accompagnement obligé de la toge (4), il faisait partie comme elle de la *vestis forensis*, portée non seulement en public, mais parfois aussi dans la maison, à l'occasion de certaines solennités. On en connaît mal l'aspect primitif, qui paraît toutefois s'être conservé dans le *calceus senatorius*, en usage dès l'époque de Cicéron, et dont l'emploi se maintint longtemps après (5). Les textes nous apprennent que cette sorte de bottine était faite d'un cuir noir et souple, tanné au moyen d'une préparation où entraient de l'alun (6). Ils mentionnent aussi les *ligulae*, par lesquelles on empoignait la chaussure pour l'enfiler, et comparent chacune d'elles à une langue tirée (7). Autant de détails qui concordent avec ceux

(1) *Ibid.*, 8° (*DRP*, p. 125, l. 16), 10° (*DRP*, p. 143, l. 2).

(2) *Ibid.*, 4° (*DRP*, p. 99, l. 23).

(3) HEUZEY, ap. *Dict. Ant.*, s. v. *Calceus*, p. 815.

(4) *Proprium togae tormentum* (TERT., *De pall.*, 5).

(5) HEUZEY, *op. l.*, p. 815.

(6) HOR., *Sat.*, I, 6, 27 :

... nigris medium impediit crus
Pellibus...

JUV., VII, 192 :

...Appositam nigræ lunam subtextit alutæ.

(7) HEUZEY, *op. l.*, p. 817 et n. 21.

que nous font connaître les images de Délos. Il est certain qu'au temps où celles-ci furent tracées, le *calceus* de couleur noire et muni d'oreillettes ou de languettes latérales n'était pas encore devenu la chaussure officielle et distinctive des sénateurs romains. — De tout temps, l'aspect, la hauteur, la couleur du *calceus* ont varié suivant la condition du personnage qui en était chaussé. C'est peut-être ce qui explique que les peintres de Délos lui aient prêté tantôt deux, tantôt quatre *ligulae*. Parmi les fidèles qui célèbrent le culte, aucun ne se distingue des autres par le nombre de ces appendices : mais sur un des principaux tableaux, tandis que les trois personnages enveloppés dans leur toge, *ritu romano*, portent les bottes à quatre lanières, les chaussures du *tibicen*, qui les assiste sans participer aux prières ni à l'offrande, sont munies de deux *ligulae* seulement (1).

3^e. Une tradition dont Servius s'est fait l'écho (2), voulait que les *calcei*, de même que tant d'autres pièces du costume romain, eussent été empruntées à l'Étrurie. De fait, les peintures funéraires exhumées dans ce pays montrent, aux pieds des hommes et aussi des femmes, de hauts brodequins qui offrent mainte ressemblance avec les chaussures nationales décrites par les textes et représentées à Délos (3). Ces bottines montantes, dont l'usage paraît avoir été constant chez les Étrusques, ont souvent — le fait s'explique peut-être par la survivance de quelque mode orientale — le bout à la fois pointu et relevé des *tsaroukia* que portent aujourd'hui Albans et Grecs (4).

(1) Ci-dessus, p. 7, n. 1, 10^o (DRP, p. 143, l. 2 et 15).

(2) SERV., *Ad Æn.*, VIII, 458.

(3) HEUZEY, *op. l.*, p. 817.

(4) HEUZEY, *ibid.* — Voir par exemple les plaques de terre cuite de Caeré, conservées au Louvre (MARTHA, *Art étr.*, pl. IV, en particulier la plaque de gauche) et le commentaire de M. E. POTTIER, au sujet de ce monument (*Musée du Louvre, Catal. des v. ant. de t. c.*, II, p. 414). — On se rappelle que l'une des Korés de l'Acropole d'Athènes, dite *Koré aux bottes rouges* est chaussée, peut-être pour obéir à une mode ionienne, de bottines aux pointes recourbées et montant pareillement jusqu'à mi-jambes (LECHAT, *Au mus. Acr.*, p. 193 et n. 2).

Un petit bronze de Carlsruhe, de travail étrusque, montre un jeune homme portant aussi des chaussures au bout allongé et relevé : mais celles-ci sont plus amples à la fois et moins hautes que les précédentes ; elles ne sont mon-

Il n'est pas sans intérêt de noter que la même particularité se retrouve aussi sur l'un des revêtements de Délos, celui qui a déjà été signalé tout à l'heure à cause de la hauteur donnée aux bottes des deux fidèles, et de la forme particulière qu'y présentent les *ligulae* (1).

35. On a vu plus haut que le nombre des fidèles prenant une part active à la cérémonie peut être de deux, de trois, parfois de cinq (2). Quelque soit le chiffre adopté, l'un des personnages est toujours placé en avant des autres, tout contre l'autel : c'est le *pater familias*, à qui appartient, comme on sait, le privilège de célébrer le culte (3). La carrure qui lui est attribuée sur un des monuments (4) suffirait à révéler la pleine maturité de l'âge. Les assistants, debout derrière lui, qui portent pareillement la toge et les *calcei*, sont, selon toute apparence, ses fils ou ses proches parents mâles : on ne distingue, dans aucun des groupes, de figure féminine (5). Le *pater familias* prononce les mots consacrés et accomplit les rites au nom de ses compagnons silencieux et immobiles, à moins que ceux-ci ne reproduisent après lui ses paroles et ses mouvements (6) :

tantes que par derrière, où elles s'évasent, à la manière de nos « confortables » (MARG. BIEBER, *Die ant. Skulpt. u. Br. des Kgl. Mus. Frederic. im Cassel*, pl. XXXVIII, n° 120 et p. 1 (fig.) et 53).

(1) Ci-dessus, p. 7, n. 1, 4° (DRP, p. 99, l. 23). — On remarquera aussi que, sous l'influence sans doute des *calcei* au bout recourbé, les peintres de Délos, doués d'une prestesse de main qui n'exclut pas l'étourderie, ont parfois terminé par une sorte de virgule ou de bec redressé, qui rappelle la pointe d'un soulier « à la poulaine », les pieds nus d'autres personnages que des *togati* : DRP, p. 100, l. 5 (BULARD, *PMD*, fig. 10, p. 23 : l'autel auquel appartient ce revêtement est le même dont fait mention la note précédente) et p. 67, l. 1 (BULARD, *PMD*, pl. III).

(2) Ci-dessus, p. 9 et n. 5, p. 10 et n. 1 et 2.

(3) CATO, *Agr. cult.*, CXLIII, 1 : *Scito dominum pro tota familia rem divinam facere*. Cf. DE-MARCHI, I, p. 108 ; TOUTAIN, ap. *Dict. Ant.*, s. v. *Sacrificium*, p. 977. — Voir aussi ci-dessus, p. 24, et n. 3.

(4) Ci-dessus, p. 7, n. 1, 12° (DRP, p. 157, l. 3).

(5) Les peintures de Pompéi montrent parfois la libation versée sur l'autel à la fois par le Genius et par une femme qu'il convient probablement d'identifier avec la *Juno* de la *domina* : *Not. Sc.*, 1885, p. 536 = *R. Mit.*, 1887, p. 114 ; cf. ci-dessus, p. 16 et n. 2.

(6) APPEL, *De Rom. prec.*, p. 210-11. — Cf. ci-dessus, p. 26 et n. 2.

la seconde hypothèse paraîtra la plus vraisemblable, si l'on remarque que le peintre a volontiers attribué au principal des fidèles une contenance différente de celle des autres, comme s'il s'était proposé de le montrer toujours en avance sur eux d'une formule ou d'un geste : ici (1), le père de famille jette dans le brasier la pincée d'encens, tandis que son voisin vient seulement de puiser dans la boîte à parfums que lui présente un enfant ; là (2), il a déjà la main tendue au-dessus de l'autel pour y verser la libation, que les autres observent encore une immobilité religieuse, enveloppés dans l'étroit fourreau de leur toge.

36. Malgré cette sorte de discordance, les trois parties successives de la cérémonie auxquelles font allusion les textes poétiques, savoir la récitation des prières, l'offrande de l'encens, la libation (3), ont été distinguées avec soin sur les revêtements de Délos.

*
* *

37. La récitation des prières est représentée sur deux monuments intacts (4) et probablement sur un autre, incomplètement conservé (5). La tenue des fidèles et la disposition donnée à leur vêtement ne sont pas exactement identiques d'un monument à l'autre. Sur l'une des peintures (6), seuls le visage et les pieds des orants sont visibles : tout le reste du corps est caché par la toge, soigneusement appliquée et comme tendue sur les jambes, le torse et les bras ; la main gauche, placée à la hauteur de la hanche, rassemble et relève les plis de l'étoffe ; le bras droit, ramené sur la poitrine à l'instant où il a rejeté derrière le dos, par-dessus l'épaule gauche, l'extrémité de la draperie, est resté dans cette position, la main semblant serrer et attirer à elle ce

(1) Ci-dessus, p. 7, n. 1, 12° (*DRP*, p. 157, l. 6 et 8).

(2) *Ibid.*, 7° (*DRP*, p. 124, l. 26).

(3) Ci-dessus, p. 26, et n. 5 et 6 ; p. 27 et n. 1-3.

(4) Ci-dessus, p. 7, n. 1, 2° et 10°.

(5) *Ibid.*, 8°.

(6) *Ibid.*, 2° (*DRP*, p. 82, l. 35 sq.),

qu'elle a pu saisir du tissu, sous lequel elle disparaît (1). Ces précautions, prises afin d'envelopper aussi étroitement que possible toute la personne dans le vêtement qui la recouvre, rappellent les croyances dont il a été parlé tout à l'heure (2) à propos du *ritus romanus* : c'est sans doute afin de se défendre non plus contre les bruits perturbateurs, mais contre les nuisances malfaisantes sans cesse aux aguets, que le fidèle récitant la prière s'enferme dans sa toge comme dans une enceinte protectrice, qu'il s'efforce de rendre continue et par là même infranchissable.

38. Sur d'autres peintures (3), la main gauche n'ayant pas changé de place (4), la droite apparaît hors du vêtement : ouverte, la paume en avant, elle est portée à la hauteur du menton et de la bouche. Les doigts sont toujours soigneusement écartés les uns des autres ; mais la disposition qui leur est donnée admet deux variantes : ici (5), ils se dressent dans le prolongement de la paume, et semblent même légèrement rejetés en arrière, comme par une sorte de crispation ; là (6), ils s'inclinent en avant, de manière à former un angle presque droit avec le reste de la main. Ces détails sont rendus sommairement, mais avec une visible recherche de la précision, malgré tout ce que le dessin a d'imparfait.

39. La tradition religieuse imposait en effet à ceux qui priaient,

(1) Ce maintien rappelle de fort près, sans toutefois le reproduire exactement, celui qu'adopte, au moment de sa *devotio*, sur l'ordre du *Pontifex publicus populi romani*, le premier des Decii : c'est *velato capite, manu subter togam ad mentum exserta*, que le consul prononce la formule consacrée (Liv., VIII, 9, 5) ; et son fils suit plus tard l'exemple paternel *eodem habitu* (*ibid.*, X, 28, 15). — On voit que j'interprète le texte de Tite-Live un peu autrement que ne l'a fait HEUZEY, *Hist. cost. ant.*, p. 264 et pl. VII.

(2) Ci-dessus, p. 32 et n. 4 et 5.

(3) Ci-dessus, p. 7, n. 1, 3^o (DRP, p. 89, l. 35) ; 7^o (DRP, p. 124, l. 27) ; 10^o (DRP, p. 143, l. 1).

(4) Du moins sur la troisième des peintures mentionnées à la note précédente : ce détail n'est pas visible sur les deux premières.

(5) Ci-dessus, p. 7, n. 1, 7^o (DRP, p. 124, l. 27 ; voir en particulier la main du personnage de droite : BULARD, *PMD*, pl. I).

(6) *Ibid.*, 10^o (DRP, p. 143, l. 1 et n. 1).

certaines gestes, fixés avec la même rigueur que les formules dont ils étaient l'accompagnement obligé : il est évident que le peintre, ne pouvant saisir et reproduire les paroles elles-mêmes, a du moins essayé de rendre la mimique à laquelle elles devaient une partie de leur vertu. A l'origine, les Romains touchaient, en priant, l'image ou l'autel du dieu qu'ils imploraient : ils se contentèrent plus tard d'étendre les bras, ou seulement les mains, dans la direction où ils adressaient leurs prières (1). Ainsi, ils suppliaient les puissances célestes en ouvrant au-dessus de leurs têtes *supinas manus* (2) ; les dieux infernaux étaient adorés *de-missis manibus* (3), et la même locution convient sans doute aussi pour la contenance que prenaient les fidèles lorsqu'ils faisaient appel aux divinités marines, la paume tournée vers les flots (4). Ces rites n'étaient d'ailleurs pas strictement romains ou italiens : on se rappelle cet acteur grec dont Philostrate nous a conté la mésaventure (5) ; malgré la perfection de son jeu et les applaudissements des spectateurs, le prix du concours lui fut refusé, parce qu'ayant à réciter sur la scène une prière à Zeus, puis une autre à Gé, il avait, par mégarde ou par ignorance, interverti les deux gestes liés par l'usage à des invocations d'un caractère différent. Aucune méprise de ce genre n'a été commise par les peintres de Délos, familiers avec la gesticulation sacrée des fidèles pour lesquels ils travaillaient : c'est, comme il convient, vers l'autel domestique que s'oriente, sur les images dont nous parlons, le creux des mains largement étalées.

40. Une seule main, la droite, suffisait au besoin à accomplir les mouvements traditionnels, soit que l'autre fût occupée à tenir quelque instrument nécessaire au culte, soit qu'elle restât cachée sous le vêtement. Les textes grecs et latins l'indiquent nettement (6), ainsi que les monuments figurés de l'une et de l'autre

(1) APPELL, *De Rom. prec.*, p. 194 ; SITTL, *Gebärde d. Gr. u. R.*, p. 192.

(2) APPELL, *op. l.*, p. 196 ; SITTL, *op. l.*, p. 174-75 (l'auteur donne d'ailleurs de ce geste une interprétation différente de la nôtre).

(3) SERV., *Ad Æn.*, IV, 205.

(4) SITTL, *op. l.*, p. 188 et n. 4 et 5. Ainsi, OV., *Met.*, VIII, 849 :

Et vicina suas tendens super æquora palmas.

(5) VIT., *Soph.*, I, 25, 10 (23).

(6) VERG., *Æn.*, XII, 930-31 : ...*Dextramque precantem | Protendens...* ;

provenance : à Délos même, on peut rapprocher des peintures que nous commentons un relief, trouvé à l'Agora des Romains, où est aussi représenté un fidèle priant : de la toge dont il s'enveloppe, sort la main droite dressée à la hauteur du visage et tout à fait ouverte (1).

41. On notera enfin que l'écartement des doigts prêté à la *dextra precans*, s'il n'a pas été aussi fréquemment représenté que le geste précédent, n'est pas cependant, tant s'en faut, inconnu par ailleurs (2).

42. Quelle intention traduisaient, dans la cérémonie célébrée à l'occasion du *natalis dies*, ces deux dispositions différentes données à la main qui suppliait la divinité, c'est ce que nous ne saurions dire. Correspondaient-elles à deux moments successifs dans la récitation des prières ? L'hypothèse paraît plausible, mais ni l'examen des peintures de Délos, ni le témoignage des textes ne permettent de lui accorder une pleine créance.

* * *

43. Deux autres monuments illustrent l'offrande de l'encens (3). On sait combien l'usage de ce parfum était fréquent dans les cérémonies de la religion domestique romaine (4). Un texte de Plaute (5) montre que dès la fin du III^e siècle ou le

SIL. ITAL., II, 413 : *Dextraque precantem...* ; d'autres textes sont cités par SITTLE, *op. l.*, p. 188, n. 7.

(1) Relief provenant de l'Agora des Romains (Coll. phot. Ecole d'Athènes, n° 38 ; HOLLEAUX, *Acad. Inscr. C. R.*, 1904, p. 733).

(2) PHILOSTR., *Vit. Apoll. Tyan.*, IV, 28, p. 76 Kayser : Ὁρθοὶ τῆς χειρὸς ἐκείνης οἱ δάκτυλοι καὶ οἷον διείροντες.

(3) Ci-dessus, p. 7, n. 1, 12° (DRP, p. 157, l. 6 sq.) et 13° (DRP, p. 159, l. 13 sq.).

(4) SIGISMUND (R.), *Die Aromata in ihrer Bedeutung für Religion, Sitten...*, Leipzig, 1884, p. 53 sq. ; BESNIER, ap. *Dict. Ant.*, s. v. *Tus*. D'après le premier de ces auteurs, l'offrande de l'encens est bien plus commune chez les Romains qu'en Grèce. Sur la date approximative où l'encens s'introduisit à Rome, voir EITREM, *Opf. u. Voropf.*, p. 204 et n. 4, qui rectifie les assertions d'ARNOB., *Adv. Gent.*, VII, 26.

(5) *Aulul.*, 24 ; voir aussi *Amphitr.*, 739-40 (encens offert à Jupiter Prodigialis, mais sur l'autel domestique).

début du II^e, on brûlait de l'encens dans le foyer de la famille en l'honneur du Lare ; plus tard, au temps de Tibulle, le même dieu recevait régulièrement son offrande mensuelle de fumée odorante (1). Les deux peintures de Délos montrent le *pater familias* laissant tomber, dans le feu qui flambe sur l'autel, quelques grains d'encens : son compagnon, tenant de la main droite ceux qu'à son tour il fera consumer, attend que le moment soit venu pour lui de s'approcher.

44. On remarquera avec quel souci d'exactitude le peintre, en représentant le premier des deux personnages, a détaillé la main qui tient la pincée d'aromates (2) : le pouce et l'index, dégagés sur toute leur longueur, se recourbent l'un vers l'autre, serrant entre leurs extrémités étroitement opposées la minuscule offrande ; au contraire, les trois autres doigts (3) s'écartent d'elle, comme s'ils avaient à en redouter le contact : rigides et soudés l'un à l'autre, ils sont tendus horizontalement au-dessus du foyer. Si le décorateur a apporté tant de minutie à cette partie de son travail, c'est qu'il s'inspirait des prescriptions, elles-mêmes fort minutieuses, qui réglaient chaque détail du cérémonial, à chaque instant de l'acte religieux : le fidèle qui laissait échapper dans le feu les grains d'encens, donnait au geste consacré pour cette offrande la même immuable netteté qu'à la prière dont il fallait qu'il articulât scrupuleusement chaque phrase, chaque mot, chaque syllabe, s'il voulait qu'elle produisît son plein effet (4).

(1) TIB., I, 3, 34.

(2) Voir surtout ci-dessus, p. 7, n. 1, 12° (DRP, p. 157, l. 6 et pl. XXIV).

(3) Sur le monument indiqué à la note précédente, le geste du personnage de droite est un peu différent : seuls les deux derniers doigts (annulaire et petit doigt) sont, à ce qu'il semble, séparés des autres. Le doigt du milieu tiendrait donc aussi la pincée d'encens. Le geste d'offrande ressemblerait alors beaucoup à celui que décrit OVIDE (*Fast.*, II, 573) :

*Et digitis tria tura tribus sub limine ponit,
Qua brevis occultum mus sibi fecit iter.*

Il est vrai que l'encens dont parle Ovide est déposé non sur l'autel domestique, mais sous le seuil de la porte d'entrée : de nombreux rapports existent, on le sait, entre l'autel et le seuil (ci-dessous chapitre XVIII, § 23, et note première ; § 40 et note dernière).

(4) TOUTAIN, ap. *Dict. Ant.*, s. v. *Sacrificium*, p. 978 ; BOUCHÉ-LECLERCQ, *ibid.*, s. v. *Carmen*, p. 922 ; APPEL, *De Rom. prec.*, p. 209.

Il y avait là toute une science à la fois de l'incantation et de la gesticulation rituelle, qu'on se transmettait, dans la même famille, d'une génération à l'autre, comme un précieux patrimoine. C'est à quoi fait allusion, dans la pièce de circonstance composée par Tibulle pour le *natalis* d'une jeune fille (1), l'épithète *docta*, appliquée à la sacrificante au moment où celle-ci saisit, de ses doigts encore enfantins, l'encens : les peintures dont nous parlons n'apportent-elle pas le commentaire le plus précis qui puisse être à ces deux vers, par lesquels débute l'élégie :

Natalis Juno, sanctos cape turis acervos (2),
Quos tibi dat tenera docta puella manu.

45. L'emploi de l'encens explique la présence, aux côtés des principaux fidèles, d'un personnage secondaire, qui toutefois prend une certaine part à la cérémonie. Sur l'une des deux peintures dont il vient d'être parlé (3), se voit un adolescent, vêtu d'une tunique blanche qui s'arrête au-dessus des genoux. Il a la tête, les jambes, les bras nus. De la main droite, il tend au second des *togati* un objet de petites dimensions et de forme arrondie. Cette figure est la même dont l'existence a été signalée plus haut sur un assez grand nombre de peintures pompéiennes représentant la libation du Genius (4). Il convient d'y reconnaître le *camillus* maintes fois mentionné par les textes (5). Lui aussi est l'un des membres de la famille qui célèbre le *natalis* de son chef : mais en attendant qu'arrivé à l'âge adulte il dépose, comme son père et ses frères aînés, son offrande sur l'autel, « en vertu du privilège d'ingénuité et de pureté » qui, chez les Romains plus universellement encore que chez les Grecs, « confère aux en-

(1) IV, 6, 1-2.

(2) L'emploi du mot *acervus* ne doit pas faire écarter le rapprochement proposé ici. La poésie use volontiers de l'hyperbole : PLINÉ, *N. H.*, XII, 18 (41), 83, plus véridique que Tibulle, oppose les monceaux d'aromates brûlés à l'occasion de certaines funérailles, aux pincées d'encens que recevaient les dieux.

(3) Ci-dessus, p. 7, n. 1, 12° (*DRP*, p. 157, l. 9).

(4) Ci-dessus, p. 17 et n. 2-4.

(5) DE-MARCHI, I, p. 110 ; SAGLIO, ap. *Dict. Ant.*, s. v. *Camillus*, p. 859 ; TOUTAIN, *ibid.*, s. v. *Sacrificium*, p. 977-78.

fants le rôle de desservants de l'autel (1) », il a été choisi pour présenter aux célébrants les divers objets nécessaires à l'accomplissement des rites successifs. L'*acerra* ou boîte contenant l'encens — elle servait parfois aussi de brûle-parfum — est l'un des accessoires les plus souvent portés par le *camillus* (2) ; c'est probablement celui que tenait, de la main droite tendue en avant — il n'en reste plus aujourd'hui que des traces à peine distinctes —, le jeune garçon mis en scène sur l'autel de Délos : les deux *togati* viennent d'y puiser les pastilles d'encens qui brûleront en l'honneur de la divinité domestique.

46. Le même enfant porte, derrière le dos, deux objets au premier abord assez énigmatiques, sur lesquels il importe d'attirer l'attention, car on ne les rencontre sur aucun autre monument du même genre, ni à Délos ni à Pompéi. L'auteur de la découverte avait cru voir, à cette place, « une longue palme appuyée sur l'épaule gauche » du *camillus* (3). Or la peinture, peut-être plus distincte aujourd'hui qu'elle ne l'était au lendemain des fouilles, montre nettement non pas un, mais deux objets, à la fois recourbés et évasés, dont l'extrémité dépasse les épaules du personnage, au niveau de la nuque et de la tête. Celui-ci ne peut les tenir de quelque manière que ce soit : il a les deux mains tendues en avant à la hauteur de la ceinture. Il faut donc supposer qu'ils sont soit fixés autour de son corps par quelque lien invisible traversant la poitrine, soit suspendus à l'une de ses épaules. Un ustensile de même forme est représenté sur une peinture de vase grec (4) qui montre les apprêts d'un sacrifice : trois personnages défilent, portant l'un la victime, un porc, les deux autres divers instruments d'une destination religieuse, entre autres celui dont nous parlons, une sorte de cornet étroit et profond, fait, à ce qu'il semble, de vannerie et se terminant en pointe ; l'homme qui est chargé de ce récipient en tient de la main gauche l'extrémité inférieure, l'orifice reposant sur son

(1) FOUGÈRES, *REG*, 1919, p. 217.

(2) DE-MARCHI, I, p. 124 ; VINET, ap. *Dict. Ant.*, s. v. *Acerra*.

(3) PLASSART, *BCH*, 1916, p. 211 (*DRP*, p. 157, l. 10).

(4) GERHARD, *Ant. Bildw.*, pl. LXX = LEGRAND (Ph.-E.), ap. *Dict. Ant.*, s. v. *Sacrificium*, fig. 5994, p. 965.

épaule du même côté. Cette matière et cette forme font penser à la corbeille contenant en Grèce les *ὄλκai*, à Rome la *mola salsa*, et dans laquelle on enfermait parfois aussi les bandelettes et le couteau servant au sacrifice (1). C'est peut-être cette corbeille que représente aussi la décoration d'autel, objet du présent commentaire.

47. L'emploi de la *mola salsa* dans la cérémonie du *natalis* n'aurait rien de surprenant : les textes nous apprennent en effet que lors de mainte invocation, les Romains, en même temps qu'ils récitaient les prières consacrées, offraient à la divinité le sel mêlé aux grains de froment torréfiés et broyés (2). Toutefois, aucun des auteurs qui ont décrit la fête anniversaire célébrée en l'honneur du Genius n'atteste l'existence de ce rite (3). D'autre part, que le *camillus* ait présenté au *pater familias* la corbeille contenant la *mola salsa* avant de lui tendre la boîte à encens, ou qu'au contraire l'offrande de la farine grillée et salée doive suivre celle des grains parfumés — dans les deux cas (4) on comprend sans peine que l'enfant, afin de garder les mains libres, porte sur le dos, en bandouillère ou autrement, l'objet dont il ne se sert pas pour le moment —, ni l'une ni l'autre des deux hypothèses n'explique pourquoi le panier rituel s'est ici dédoublé en deux récipients jumeaux, de même forme et de même dimension, qui semblent inséparables (5).

(1) EITREM, *Opf. u. Voropf.*, p. 295-96, et les textes cités, p. 307.

(2) WISSOWA², p. 411 et n. 2 ; BOUCHÉ-LECLERCQ, ap. *Dict. Ant.*, s. v. *Lustratio*, p. 1408.

(3) Si ce n'est PLINÉ (*N.H.*, XVIII, 84). — D'autre part, une peinture pompéienne (*R. Mitt.*, 1889, p. 6) montre peut-être (MAU, *ibid.*), à côté du Genius faisant la libation, le *camillus* porteur de la *mola salsa*. Mais ce n'est pas au Genius qu'est destinée la farine consacrée : le personnage qui étend la main vers le récipient (en forme de bassin ou de plat) où elle est contenue, est le fidèle court-vêtu qui conduit vers l'autel le porc destiné au sacrifice. On sait en effet que la *mola salsa* servait aussi à saupoudrer, lors de l'*immolatio*, la partie du corps de la victime que le couteau rituel venait de mettre à nu, en rasant la toison ou les poils épars dont elle était recouverte (WISSOWA², p. 417 et n. 6 et 7).

(4) La première hypothèse paraît plus vraisemblable que la seconde : ci-après, p. 46 et n. 2.

(5) Peut-être plaçait-on parfois dans deux corbeilles différentes, mais accolées l'une à l'autre, ce qui à l'ordinaire est réuni dans une seule corbeille :

*
* *

48. Le troisième moment de la cérémonie est celui où les fidèles accomplissent la libation. Il est représenté sur deux autres peintures (1). Le *pater familias* fait un pas vers l'autel, le bras tendu à la hauteur de la poitrine, la main soutenant la *patera* ou *patella*, qui repose à la fois sur la paume ouverte et sur le poignet (2) : ce geste ne répondant pas à la recherche d'une commodité particulière, il convient sans doute de l'expliquer par des prescriptions rituelles. Le vase, en forme de coupe aplatie et sans pied — on dirait volontiers d'écuelle (3) —, est celui qui servait non seulement à verser sur l'autel domestique la libation, mais encore à y porter les prémices des repas et les autres offrandes du même genre : cette sorte d'assiette exclusivement réservée à la nourriture des dieux était, au dire des auteurs anciens, conservée en lieu sûr tout à côté du foyer (4), et l'on a indiqué ailleurs que les niches étroites creusées dans le mur auprès de certains autels de Délos étaient, selon toute apparence, destinées à la recevoir (5). Au temps de Cicéron, elle était, dans un grand nombre de maisons, en métal précieux (6). Les décorateurs de Délos ne se sont pas souciés d'indiquer la matière dont elle est faite, et cette négligence même semble indiquer qu'on se servait dans les demeures déliennes de la *patella pura* (7), c'est-à-dire sans ornements d'aucune sorte, et probablement de terre cuite (8).

mola salsa d'une part, bandelettes et autres accessoires sacrés d'autre part (EITREM, *Opf. u. Voropf.*, p. 295).

(1) Ci-dessus, p. 7, n. 1, 1^o (DRP, p. 66, l. 23) et 7^o (DRP, p. 124, l. 26).

(2) Du moins sur le premier des monuments indiqués à la note précédente ; voir aussi ci-dessus, p. 7, n. 1, 12^o (DRP, p. 157, l. 8) et 13^o (DRP, p. 159, l. 14-15).

(3) DE-MARCHI, I, p. 122-23 ; POTTIER, ap. *Dict. Ant.*, s. v. *Patera* et *Patella*.

(4) PERS., III, 26 :

.... cultrixque foci *secura patella*.

(5) DRP, p. 25 et n. 6 et 7.

(6) Du moins en Sicile : CIC., *Verr.*, II, IV, 21, 46-48.

(7) DE-MARCHI, I, p. 23.

(8) On se rappelle les vers de PLAUTE (*Capt.*, 290-291) :

... *Genio suo sibi quando sacruficat,*
Ad rem divinam quibus opus est samiis vasis utitur.

49. C'est une libation de vin pur que le *pater familias* verse sur le feu de l'autel en l'honneur du Genius (1). Dans le culte de cette divinité, comme dans beaucoup d'autres, l'offrande de l'encens et celle du vin, étroitement associées, se suivent de près (2). On notera qu'à la différence des tableaux pompéiens, ceux de Délos ne fixent pas l'instant précis où le *pater familias*, la main tendue au dessus du brasier, verse dans la flamme le contenu de la *patera* (3) : le personnage ne fait pas la libation, il est sur le point de la faire. — Autre fait digne de remarque : sur les deux peintures illustrant cette partie de la cérémonie, le *pater familias* seul tient la *patera*, ses compagnons ayant les deux bras emprisonnés dans la toge (4), ou n'en laissant sortir qu'une seule des mains, qui ne tient rien (5). Mais ce n'est point là une règle absolue, car les deux compositions décrites quelques pages plus haut, à propos de l'offrande de l'encens (6), montrent l'une et l'autre la *patera* dans la main non seulement du personnage principal, mais aussi du fidèle d'un rang secondaire, qui accomplit les rites après lui. Il est peu probable que l'usage ait varié, sur ce point, de famille à famille, le *pater familias* se réservant ou non le privilège d'offrir seul la libation : il paraît plus naturel de supposer que, dans certaines maisons, chacun des fils adultes — peut-être même après qu'ils étaient devenus à leur tour chefs de famille — possédait sa *patera*, tandis qu'il n'en exis-

(1) Voir les textes cités ci-dessus, p. 27 et n. 3.

(2) Cette association est celle que traduisent les expressions *rem divinam ture ac vino facere* (Liv., XXIII, 11, 4), *vinum ac tus praebere* (Liv., X, 23, 2) etc. Elle est particulièrement fréquente dans les cérémonies de la religion domestique : WISSOWA², p. 412 et n. 2 et 3 ; EITREM, *Opf. u. Voropf.*, p. 227-28.

(3) Le moment précis de la libation est presque toujours représenté à Pompéi, non seulement quand le Genius est mis en scène, mais encore lorsque d'autres divinités célèbrent comme lui le culte à l'autel domestique : DE-MARCHI, I, pl. VI, p. 92 ; pl. IV, p. 97, etc.

(4) Ci-dessus, p. 7, n. 1, 1^o : la contenance du fidèle à demi visible, à l'extrémité gauche de cette peinture, paraît être exactement semblable à celle des deux personnages mis en scène sur le monument décrit ci-dessus, p. 37 et n. 6.

(5) Ci-dessus, p. 7, n. 1, 7^o : le geste des deux compagnons du *pater familias* a été décrit ci-dessus, p. 38 et n. 5.

(6) Ci-dessus, p. 40 et n. 3.

tait, dans d'autres demeures, qu'une seule, que le père passait à ses fils après avoir, le premier, versé par trois fois le vin pur sur l'autel allumé.

50. L'un des revêtements d'autel où se voit la libation met en scène, à côté du célébrant, un *camillus*. De même que celui dont il a été parlé ci-dessus (1), l'enfant est vêtu d'une tunique blanche — elle forme autour de la ceinture un ample *sinus* (2) —, et présente au *pater familias* un des objets servant au culte. Dans cet instrument rituel, effacé dès le moment de la découverture, on avait cru deviner, plutôt que reconnaître (3), par analogie avec les peintures pompéiennes où elle figure souvent, l'*acerra* (4). Toutefois ne paraît-il pas surprenant que le *camillus* tende l'*acerra*, au moment où le *pater familias* s'apprête à accomplir non l'offrande de l'encens, mais la libation? Il est possible que l'ustensile sacré tenu par l'enfant ait été de plus grande taille que la boîte à parfums et porté par lui, à deux mains, à la hauteur de la poitrine, la main droite seule apparaissant, tandis que la gauche aurait été cachée par la masse de l'objet. Ces indices permettent de penser à l'*urceus*, vase de dimensions moyennes, à la panse arrondie, dans lequel était contenu le vin de la libation, que la *patera* y puisait. Rien d'étonnant à ce que ce récipient consacré ait été représenté par le peintre, puisqu'on le retrouve sur des images pompéiennes proches parentes de celle qui vient d'être décrite (5).

* * *

51. Outre le *pater familias* et ses fils, trois des peintures de Délos (6) mettent en scène un personnage étranger à la famille,

(1) Ci-dessus, p. 42 et n. 3.

(2) Ce détail est le seul qui rappelle la tunique, très étoffée et d'une forme particulière, que portent souvent les *camilli* sur d'autres monuments (G. BLUM, ap. *Dict. Ant.*, s.v. *Tunica*, p. 539). Sur la peinture dont nous parlons, comme sur celle qui est mentionnée ci-dessus, p. 42 et n. 3, le vêtement du *camillus* est court et sans manches.

(3) BULARD, *PMD*, p. 59.

(4) SOGLIANO, *PM*, n° 35 ; *R. Mit.*, 1896, p. 29 (= *RPGR*, 103, 3).

(5) SOGLIANO, *PM*, n° 26.

(6) Ci-dessus, p. 7, n. 1, 10° (*DRP*, p. 143, l. 11), 12° (*DRP*, p. 157, l. 1), 13° (*DRP*, p. 159, l. 9).

qui assiste aux prières et aux actes d'offrande sans y être vraiment associé. C'est le *tibicen*, ou joueur de double chalumeau (1). On sait quelle importance les anciens attachaient à l'accompagnement musical du sacrifice, qu'il fût destiné dans leur pensée soit à apaiser les dieux en les disposant favorablement (2), soit à écarter les puissances malfaisantes (3), soit encore — et cette hypothèse paraît des trois la plus plausible — à imposer aux fidèles le silence qui est la condition du recueillement (4), et d'une manière générale à couvrir tout bruit qui, en distrayant l'attention du fidèle, donnerait lieu à un *piaculum* (5). Sur les monuments romains qui représentent un sacrifice offert par les magistrats de la cité, le *tibicen* ne manque pour ainsi dire jamais (6). Sa présence est sinon obligatoire, du moins fréquente sur les peintures pompéiennes où se voit le Genius faisant la libation (7).

52. Le *tibicen* est placé, sur les revêtements dont nous parlons,

(1) Plutôt que de double flûte ; la *tibia* est un instrument à anche : TH. REINACH, ap. *Dict. Ant.*, s.v. *Tibia*, p. 300.

(2) TH. REINACH, *op. l.*, p. 322 et n. 5, citant CENSORIN., *De die nat.*, XII, et ARNOB., *Adv. g.*, VII, 32.

(3) STENGEL, *Opferbr. d. Gr.*, p. 18 et n. 1.

(4) DE-MARCHI, I, p. 111 ; WISSOWA ², p. 417 et n. 4 ; TOUTAIN, ap. *Dict. Ant.*, s. v. *Sacrificium*, p. 978.

(5) *Ne quid aliud exaudiat* (PLIN., *N. H.*, XXVIII, 2, 3). Peut-être demandait-on aussi au *tibicen* de « donner le ton » à celui qui prononçait les formules sacrées : elles étaient, en effet, modulées plutôt que récitées.

(6) TH. REINACH, *op. l.*, p. 322. — Voir aussi LEGRAND (PH.-E.), ap. *Dict. Ant.*, s. v. *Sacrificium*, p. 967 ; TOUTAIN, *ibid.*, p. 978 ; EITREM, *Beitr. gr. Rel.*, III, p. 74-75 et 94-95.

(7) Ci-dessus, p. 17 et n. 1. Le Genius *libans* est souvent représenté à Pompéi sans le *tibicen* : mais celui-ci ne manque jamais sur les images, encore voisines de la réalité concrète, où l'effigie divine est associée à d'autres figures, celles des auxiliaires dont la présence rappelle l'acte religieux accompli sur l'autel domestique par les habitants de la maison (ci-dessus, p. 17 et suiv). — Aucun des textes poétiques qui nous font connaître la cérémonie du *natalis* n'indique qu'elle ait été célébrée *ad tibicinem*, mais le témoignage des peintures dont nous venons de parler ne permet guère d'émettre à ce sujet un doute. — Cf. Appendice VII, § 2, et notes dernière et avant-dernière.

à l'écart des figures principales, de l'autre côté de l'autel, à gauche sur les trois peintures (1). Il est vêtu d'une tunique sans manches, de couleur blanche, par-dessus laquelle il a endossé une toge, blanche aussi ou bordée d'un double filet rouge (2). Le second vêtement dégage le bras droit ; il est rejeté sur l'épaule gauche, de manière à former par derrière un long pli droit, qui descend jusqu'aux talons. La tête est découverte : à lui seul, ce détail suffirait à distinguer des fidèles le simple auxiliaire. Aucune des trois peintures ne montre ni le *scabellum*, appareil fait de planchettes de bois résonnant l'une contre l'autre, dont le claquement répété marquait la mesure, et qui est parfois placé à Pompéi sous l'un des pieds du musicien (3), ni le bandeau en cuir appelé par les Grecs φορβεία ou περιστόμιον, que les joueurs de *tibia* s'appliquaient autour de la bouche et par-dessus les joues, afin de donner plus de puissance et de régularité à leur souffle (4). L'instrument dont se servent les musiciens de Délos est fait de deux tuyaux s'évasant à peine de l'embouchure à l'orifice, contrairement à l'aspect qui leur est donné sur la plupart des monuments hellénistiques et romains ; ils n'ont pas non plus le pavillon qui les termine fréquemment à cette époque (5). Le peintre a rendu avec un soin particulier le jeu des doigts, se levant ou s'abaissant pour ouvrir ou fermer les trous percés dans le roseau. A la différence des décorateurs pompéiens, il a représenté le *tibicen* de la même taille que ses compagnons (6).

53. C'est par erreur qu'au lendemain de la découverte, on avait cru discerner, sur l'une des images dont il vient d'être

(1) Une disposition analogue est adoptée sur plusieurs des monuments pompéiens mentionnés ci-dessus, p. 17, n. 1 ; le *tibicen* y est séparé du Genius par l'autel (HELBIG, *Wdgm.*, nos 51-53, etc.) : le Genius est en général à droite de l'autel, le *tibicen* à gauche.

(2) *DRP*, p. 143, l. 35. — Sur aucune des trois peintures de Délos ne se voit la toge rouge que porte parfois le *tibicen* pompéien (SOGLIANO, *PM*, n° 30).

(3) HELBIG, *Wdgm.*, n° 56 ; SOGLIANO, *PM*, n° 30 ; *Not. Sc.*, 1891, p. 264. — Cf. THÉDENAT, ap. *Dict. Ant.*, s. v. *Scabellum*, fig 6142.

(4) TH. REINACH, *op. l.*, p. 310 et fig. 6959.

(5) TH. REINACH, *op. l.*, p. 303.

(6) Cette différence de taille, fréquente à Pompéi (HELBIG, *Wdgm.*, nos 53, 55 ; SOGLIANO, *PM*, nos 30, 33, 35 etc.), est destinée à traduire une différence de condition : ci-dessous, ch. II, § 33, et Appendice VII, § 2.

parlé, la silhouette d'un joueur de lyre tenant son instrument sur l'avant-bras gauche (1). Les couleurs du tableau ressortent aujourd'hui un peu plus nettement qu'alors, et l'on reconnaît sans peine, dans le prétendu musicien, l'un des fidèles, la *patera* posée sur la main et le poignet gauche. L'emploi de la lyre est inconnu dans les cérémonies du culte domestique romain : aucune des peintures religieuses qui, soit à Délos, soit à Pompéi, reproduisent ces cérémonies ou en rappellent le souvenir, ne fait place à cet instrument. Le *tibicen*, placé à l'extrémité opposée de la même composition, suffit d'ailleurs à remplir l'office rituel que lui attribue la tradition, et qu'elle lui réserve exclusivement.

* * *

54. Ainsi, l'image consacrée au Genius sur les autels de Délos est d'inspiration toute réaliste (2) : elle reproduit, avec une exactitude minutieuse, la fête solennelle célébrée par les habitants de la maison en l'honneur de la puissance tutélaire dont dépend l'existence même de la famille. Chacun des moments que comprend la cérémonie, chacun des fidèles ou des auxiliaires qui y prennent part, est représenté aussi fidèlement que le permettent le savoir-faire du peintre, et les moyens d'exécution dont il dispose. Toutefois, ce réalisme n'est pas une fin, mais un moyen. Le décorateur qui a exécuté les tableaux, le chef de famille qui en a fait la commande, obéissaient à une idée avant tout religieuse : leur propos était de prolonger et pour ainsi dire de perpétuer, grâce aux artifices du dessin et de la couleur — si rudimentaires que ceux-ci puissent quelquefois nous paraître —, la durée et par là même la vertu efficace de l'acte de culte rarement renouvelé et d'une brièveté éphémère. A défaut des formules d'invocation qui échappent à cette action quasi magique du pinceau, il s'agissait de fixer sur le stuc les attitudes et les gestes

(1) PLASSART, *BCH*, 1916, p. 212.

(2) On remarquera qu'il en est exactement de même pour la représentation, mentionnée ci-dessus, p. 13-14, qui concerne le culte du *Genius Caesaris* et des *Lares Augusti* : les peintres de Pompéi n'ont pas inventé une effigie de ces divinités, ils ont représenté la cérémonie annuelle à laquelle donnait lieu le culte nouveau.

rituels qui accompagnent immuablement les paroles consacrées et en sont comme la transposition dans le domaine visuel. Figurées à demeure sur les flancs même de l'autel près duquel elles s'accomplissent chaque année, la prière, l'offrande de l'encens, la libation deviennent un hommage permanent à la divinité familiale : et en même temps qu'elles, persistent aussi, d'un anniversaire à l'autre, les effets bienfaisants qu'elles ne peuvent manquer de produire, chaque fois que les rites ont été scrupuleusement observés (1).

55. Une croyance du même genre explique la présence, sur certains autels, des inscriptions, tracées au pinceau, dont il a été parlé au début du présent chapitre (2), et qui font connaître le nom des personnages célébrant le culte. Si soigneusement que soient imités, sur chaque image, le maintien des fidèles, les mouvements, imposés par la tradition, auxquels se plient leurs bras ou leurs mains, les diverses particularités de leur costume, cette fidèle reproduction des gestes et des vêtements ne valait pas la ressemblance des physionomies. Celle-ci, à son tour, ne pouvait être que difficilement atteinte par des peintres d'une science presque toujours médiocre. Il est possible, mais non certain, que les plus ambitieux et les plus experts d'entre eux aient fait un effort pour la saisir : on croit discerner sur quelques visages, plus finement détaillés et aussi mieux conservés que les autres, une prétention à rendre les traits individuels (3). En

(1) L'idée religieuse ainsi exprimée est toute voisine de celle qui explique la présence d'orants et d'orantes dans certains laraires pompéiens : DE-MARCHI, I, p. 86, n. 2.

(2) Ci-dessus, p. 10 et n. 10 sq. — Sur le fragment mentionné p. 10 et n. 9, il ne subsiste qu'un seul nom, inscrit, comme on le verra ci-après, ch. II, §§ 15 sq., 23, 32, au-dessus de la tête d'un esclave. Le peintre n'aurait pas retenu le nom de ce personnage secondaire, s'il n'avait fait de même pour les personnages principaux, c'est-à-dire pour les *togati*, aujourd'hui disparus, qui étaient sur ce revêtement, comme sur les enduits antérieurs (ci-dessus, p. 7, n. 1, 6° et 7°), groupés auprès de l'autel domestique.

(3) Ci-dessus, p. 7, n. 1, 1° (DRP, p. 66, l. 24) ; 10° (DRP, p. 142, l. 5) ; 12° (DRP, p. 157, l. 3 et 7 ; cf. ci-dessus, p. 36 et n. 4). A la même couche d'enduit que la troisième de ces peintures appartient aussi la figure, fortement individualisée, de l'esclave Parménion, dont il sera parlé ci-après, chap. II, §§ 16 et 41.

tous cas, sur la plupart des monuments, il y avait lieu de craindre que la reconnaissance divine ne se trompât d'adresse : l'inscription du nom au-dessus de la tête des figures était un moyen de prévenir toute erreur, et quoi qu'il dût arriver, une précaution bonne à prendre. On remarquera que sur celle des peintures consacrées à la cérémonie du *natalis* où s'est conservée cette indication (1), deux noms seulement ont été notés par le décorateur : ceux de CRVSIPVS, le *pater familias*, et d'HELIOFO, l'un de ses proches, peut-être son fils aîné (2). Ni le *tibicen*, simple comparse étranger à la famille, ni même le *camillus* ne sont nommément désignés (3).

56. Tout autre est l'idée religieuse que traduisent, sur les murs des habitations pompéiennes, les peintures consacrées au Genius. Au lieu des fidèles accomplissant la cérémonie, on y reconnaît, sous une forme humaine, la divinité elle-même. Une conception nouvelle de l'image destinée à illustrer le culte domestique s'est substituée à la conception ancienne — du moins pour ce qui est du Genius —, entre l'époque où furent composés les tableaux de Délos et celle où travaillaient les décorateurs pompéiens (4). Et pourtant, un lien étroit unit entre elles les deux séries de représentations. On a noté en commençant qu'il existe à Pompéi quelques peintures dont les auteurs sont restés fidèles à la mise en scène léguée par la tradition (5), et un plus grand nombre

(1) Ci-dessus, p. 7, n. 1, 12° (DRP, p. 157, l. 12)

(2) Ci-dessus, p. 11 et n. 1 et 2. — On remarquera que les noms sont grecs, mais transcrits en caractères latins : ci-dessous, chapitre XVIII, § 41 sq.

(3) Voir ce qui est dit, ci-dessous, ch. II, § 12 sq., au sujet du prétendu *papa*.

(4) Vers quelle date cette transformation s'est-elle opérée, c'est là une question à laquelle les découvertes de Délos ne sauraient apporter de réponse. — La présence, au mur d'une maison pompéienne, de la peinture signalée ci-dessus, p. 20, n. 4, ne fournit non plus aucun indice chronologique, car rien ne permet de décider si les images de ce genre, exécutées à la suite du sénatus-consulte de 724, introduisaient dans les maisons un type nouveau du Genius, bientôt copié par les peintres qui avaient à représenter le Genius honoré par la famille, — ou si, au contraire, le *Genius Caesaris*, ainsi admis dans les sanctuaires privés, n'était pas la simple reproduction du Genius de la maison d'Auguste, emprunté tel quel au sanctuaire domestique de ce prince.

(5) Ci-dessus, p. 15, 1°

d'autres, du second type, où diverses indications accessoires, juxtaposées plutôt que logiquement associées au personnage divin, la rappellent encore (1). Mais il y a plus : l'analyse qui vient d'être faite montre tout ce que ce personnage lui-même, à le considérer isolé de ce qui l'entoure, doit au groupe de figures dont il a pris la place, et en particulier à la principale d'entre elles.

57. Pareil aux fidèles célébrant le culte familial, le Genius pompéien est debout, immobile, observant le recueillement qui convient à la prière et à l'offrande ; comme eux, il porte soit la toge blanche, soit la prétexte (2) bordée de pourpre (3), et il a pris soin de ramener par-dessus sa tête, conformément aux prescriptions du *ritus romanus*, un des pans de l'ample vêtement (4) ; comme eux encore, il est chaussé des *calcei*, plus ou moins montants, dont on aperçoit parfois les *ligulae*, retombant symétriquement de chaque côté de la jambe (5) ; du même

(1) Ci-dessus, p. 17, 2^o.

(2) HELBIG, *Wdgm.*, n^o 67 (*Album*, pl. II) ; *R. Mitt.*, 1887, p. 114 ; 1889, p. 6 ; 1896, p. 29 (= S. REINACH, *RPGR*, 103,3) ; 1898, p. 46 et 53. — Il importe, bien entendu, de ne point confondre, dans le costume du Genius, la bordure rouge de la prétexte (elle est parfois non pas exactement contiguë à la lisière, mais un peu en retraite : *R. Mitt.*, 1887, p. 114) avec les bandes, rouges aussi, qui ornent souvent sa *tunica* : *R. Mitt.*, 1898, p. 53 (le Genius porte à la fois les deux vêtements ornés de pourpre) ; 1889, p. 116. Sur la *tunica* à bandes rouges, voir ci-dessous, ch. II, § 7 sq. ; elle n'est portée sur aucun monument de Délos par les *togati* célébrant la fête du *natalis*, ou du moins ne s'aperçoit-elle nulle part sous leur toge.

(3) On observera que les décorateurs pompéiens, tout en attribuant au Genius, selon l'ancien usage, la *praetexta*, usent parfois d'une grande liberté dans la manière de représenter ce vêtement, que peut-être ils identifient mal, ignorant pourquoi la divinité en est revêtue. Sur une peinture, la bordure de l'étoffe est non plus rouge, mais noire (*Not. Sc.*, 1912, p. 442 ; voir le même emploi du noir ci-dessous, ch. II, § 7 et note finale) ; sur une autre, elle est bleu vif (SOGLIANO, *PM*, n^o 30).

(4) Le Genius pompéien porte assez souvent, par-dessus le pan de la toge ramené sur la tête, une couronne de feuillage : HELBIG, *Wdgm.*, n^{os} 31, 32, 56 et n. 2 ; *R. Mitt.*, 1889, p. 6. De même, les fidèles de Délos mis en scène sur les peintures signalées ci-dessus, p. 33 et n. 2.

(5) L'observation présentée ci-dessus, n. 3 s'applique aussi aux *calcei* que porte le Genius pompéien (HELBIG, *Wdgm.*, n^{os} 31-33, 56-57 etc..

geste qui distingue parmi ses compagnons le *pater familias*, il tend de la main droite, au-dessus de la flamme du foyer, la *patera* remplie de vin pur (1). Ces emprunts sont si précis, que n'était la corne d'abondance, attribut surnaturel, l'image du dieu, sur les tableaux pompéiens, serait de tout point pareille à celle du mortel sur les peintures de Délos (2). Il existe donc, singularité remarquable, entre les deux représentations successivement consacrées au Genius, ou du moins entre l'une de ces représentations et la figure principale de l'autre, à la fois une similitude extérieure qui va presque jusqu'à l'identité, et une différence de sens capitale.

58. La confusion qui s'est produite entre le fidèle et le dieu n'est pas inexplicable. Du moins semble-t-il légitime, en l'absence de témoignages précis à ce sujet, de reconstituer par hypothèse, de la manière suivante, l'enchaînement des faits qui l'ont rendue possible. Il est probable qu'à force de répéter, avec une uniformité qui conduisait au mécanisme, le thème de la cérémonie anniversaire — sur un autel de Délos (3), les mêmes sujets, parmi lesquels celui dont nous parlons, ont été reproduits, à la même place et de mêmes dimensions, sur chacun des douze enduits qui y sont superposés —, on en arriva peu à peu à perdre de vue la signification précise de la scène indéfiniment recopiée, et jusqu'à l'existence même du lien qui la rattachait à la réalité. D'autre part, l'anthropomorphisme, étranger à l'ancienne religion italienne

Tantôt il se réduisent à une indication conventionnelle et, pour ainsi dire, schématique (*ibid.*, n° 69 = *Album*, pl. III) ; tantôt, afin de prêter à la divinité des chaussures plus élégantes que celles du commun des mortels, le peintre a représenté celles-ci non plus noires ou de la couleur naturelle du cuir, mais blanches (*ibid.*, n° 67) ou d'un jaune vif (SOGLIANO, *PM*, n° 9). Il y a loin de cette fantaisie au réalisme attentif dont se sont au contraire piqués les décorateurs déliens, chaque fois qu'ils ont eu à représenter cette chaussure à la fois nationale et rituelle.

(1) Voir toutefois la différence signalée ci-dessus, p. 46 et n. 3.

(2) On pourrait rappeler en outre que certaines peintures de Pompéi, de même que celles de Délos signalées ci-dessus, p. 51 et n. 3, paraissent bien prêter au Genius les traits individuels du *pater familias*. D'après MAU-KELSEY², p. 270, le Genius pompéien aurait même toujours le visage du chef de famille.

(3) Ci-dessus, p. 7, n. 1, 60-90 ; cf. *DRP*, p. 33.

se répandait dans tout le monde romain : sous l'influence des conceptions religieuses qu'il traduisait, une interprétation erronée, mais bientôt universellement admise, vint rajeunir l'image vieillie et lui infuser une vie nouvelle. Sur plus d'une peinture (1), le *pater familias*, on s'en souvient, se distinguait de ses compagnons par la place qu'il occupait, devant eux et plus près de l'autel : ce voisinage immédiat, cet isolement privilégié, le firent prendre pour un être d'une essence supérieure, pour la divinité elle-même assistant à l'acte de culte et s'y associant. Enfin, ce qu'il y avait assurément de flottant et d'un peu vague dans l'ensemble des croyances relatives au Genius peut avoir contribué aussi à cette identification totale du chef de la famille avec le principe immanent qui perpétue celle-ci, en appelant à l'existence les générations successives. Le langage favorisait à sa manière l'absorption du mortel par le dieu : à tout moment, le nom du second était employé, dans la conversation, pour désigner les désirs et les passions du premier, ses penchants et ses caprices, son tempérament, son caractère, bref tous les traits distinctifs composant sa personne même (2).

59. Si les conclusions de la présente étude sont exactes, la libation versée sur l'autel par le Genius pompéien n'exige plus aucun commentaire explicatif (3). Les archéologues qui ont étudié les peintures dont elle est le sujet se sont donné grand mal afin d'interpréter en stricte raison cette offrande. Ils ont imaginé par exemple que le Genius, à la fois adoré par les mortels et adorateur des dieux proprement dits, est l'intermédiaire officieux entre ceux-ci et ceux-là : ayant agréé les prières et les dons des fidèles, il les transmettrait aux puissances suprêmes sous la forme où lui-même les a reçus (4) : invention bien

(1) Ci-dessus, p. 36-37.

(2) Voir les textes de PLAUTE et d'autres auteurs cités par DE-MARCHI, I, p. 72, n. 7 et p. 73, n. 1, en particulier au sujet de l'expression bien connue *indulgere genio*. — Deux passages d'HORACE (*Ep.*, II, 1, 144 et II, 2, 188) donnent à entendre que le Genius est mortel comme la personne dont il fait durer la vie.

(3) Voir ci-dessous, p. 59, n. 2.

(4) DE-MARCHI, I, p. 72-73 et 76 : d'autres hypothèses, voisines de celle-ci, aujourd'hui tout à fait périmées, ont été signalées par BULARD,

hasardeuse, car les textes par lesquels on essaie de la justifier, ne contiennent pas, à y regarder de près, d'allusion parfaitement nette à cette sorte d'*intercession*, dont l'idée première semble avoir été empruntée à des croyances modernes. En réalité, aucune tradition même obscure, aucune théorie relative à la double nature, à la fois divine et humaine, du Genius, ne doit être invoquée ici. La divinité familiale, revêtue d'un corps qui ne lui appartient pas, reproduit, sans dessein précis, un geste d'emprunt, vide de sens du moment où il est accompli par elle. L'acte religieux dont elle s'acquitte, les formes et le vêtement qui lui sont prêtés, ne prennent une signification précise que si l'on a soin de les interpréter à l'aide de la représentation réaliste, à la fois plus ancienne et plus complexe, d'où ils sont extraits. Ainsi, les découvertes de Délos obligent à faire table rase de toutes les hypothèses, quelles qu'elles soient, à l'aide desquelles on a tenté jusqu'ici d'introduire dans la genèse de cette effigie une logique rigoureuse.

PMD, p. 28, n. 5. — La même théorie relative à une puissance tutélaire, intermédiaire entre les dieux et les hommes, a été aussi appliquée aux Lares (cf ci-dessous, ch. v, § 40).

CHAPITRE II

L'OFFRANDE DU PORC AU LARE LE JOUR DES *COMPITALIA*

1. On a recherché, au chapitre précédent, quel est le sens de la première des deux scènes maintes fois juxtaposées sur les revêtements historiés découverts à Délos. Reste la seconde, celle où se voit un porc conduit vers l'autel pour y être sacrifié. A quelle divinité est destinée cette victime ? Au Genius serait-on tenté de répondre, en supposant que la seconde cérémonie est la suite et la conclusion de la première. Mais l'examen des monuments a montré plus haut que les deux représentations devaient être considérées comme distinctes, la libation étant parfois figurée sans les apprêts du sacrifice (1). D'autre part, le témoignage des textes interdit, à son tour, cette interprétation en apparence si naturelle.

2. L'un d'eux est d'une précision qui ne laisse rien à désirer. Nous possédons un traité, le seul de ce genre que nous ait légué l'antiquité, où sont énumérés — du moins au début, car cette étude ne tarde pas à tourner court, pour dévier vers les lieux communs — les usages et les traditions relatifs au *dies natalis*, et à ce propos les croyances qui en sont la source. L'auteur, Censorinus, est un grammairien du III^e siècle de notre ère, compilateur d'esprit médiocrement critique ; mais il a mis en œuvre dans son *De die natali*, quelques indications précieuses empruntées aux ouvrages aujourd'hui perdus d'écrivains bien

(1) Ci-dessus, p. 8 et n. 4 et 5.

plus anciens et particulièrement dignes de crédit, tel Varron. Citant le texte de Perse (1) :

Funde merum Genio...,

Censorinus le commente en ces termes : « *Hic forsitan quis quaerat, quid causae sit ut merum fundendum Genio, non hostia faciendum putaverit* [il s'agit du poète] ? *Quod scilicet, ut Varro testatur..., id moris institutique majores nostri tenuerunt ut, cum die natali munus annale Genio solverent, manum a caede ac sanguine abstinerent, ne die qua ipsi lucem acceperissent, alii demerent* (2) ». Ainsi, un auteur peu éloigné dans le temps des monuments que nous étudions et ayant joui, aux yeux des anciens, d'une autorité particulière en tout ce qui concernait la religion italienne, nous apprend que les Romains, obéissant à une vieille coutume nationale, s'abstenaient d'offrir un sacrifice au Genius, lors de leur *natalis*. La raison qu'en donne Censorinus, à savoir la répugnance qu'ils auraient éprouvée à faire mourir un animal le jour anniversaire de celui où eux-mêmes avaient reçu la vie, est fort probablement plus récente que le fait dont elle prétend apporter l'explication (3) : mais ce fait lui-même ne saurait être mis en doute, du moins pour ce qui est de l'époque où écrivait Varron, et par conséquent du temps, plus ancien d'une ou deux générations, où florissait la colonie romaine de Délos (4). Il est

(1) II, 3.

(2) *De die nat.*, II.

(3) Le fait s'explique bien plutôt par des raisons d'ordre général, communes à plusieurs divinités domestiques et rurales : WISSOWA², p. 411.

(4) Cette interdiction paraît avoir perdu de sa rigueur sous l'Empire. Censorinus lui-même en parle comme d'un usage ancien, peu familier à ses contemporains, et qui demande un commentaire (*Hic forsitan quis quaerat...*) : c'est pourquoi il invoque le témoignage de Varron. — Toutefois, vers la même époque, on retrouve, dans DION CASSIUS, la même idée : l'historien, rappelant les divertissements sanglants auxquels ont donné lieu les γενέθλια de Vitellius (LXV, 4) et de Caracalla (LXXVII, 19), s'indigne de ce que le premier de ces empereurs, par exemple, οὐδὲ γὰρ ἐν ἐκείνῃ τῇ ἡμέρᾳ τῶν φόνων ἀπέσχετο. Le passage concernant Caracalla fait mention non seulement des hommes, mais aussi des bêtes mises à mort à l'occasion de l'anniversaire du prince, sans égard pour les répugnances dont il vient d'être parlé.

d'ailleurs confirmé par les descriptions, analysées plus haut (1), de la cérémonie religieuse à laquelle donnait lieu le *natalis* : ni Tibulle, ni Propertius, ni Ovide, ni aucun des poètes qui ont composé, à l'occasion de cette fête domestique, des pièces de circonstance, n'ont fait allusion à une victime, quelle qu'elle soit, offerte au Genius (2) par la personne que cette divinité protège (3).

3. Ainsi, le porc que mènent vers l'autel un ou deux conducteurs court-vêtus, ne sera pas sacrifié par le *pater familias*, une fois achevée la libation : la cérémonie accomplie par celui-ci et par ses proches ne dépassera pas l'acte de culte qui, à l'ordinaire, sert de prélude au sacrifice proprement dit. Mais alors, par quelle autre solennité de la religion domestique convient-il d'expliquer les préparatifs liés à la présence d'une victime ?

(1) Ci-dessus, p. 24 sq.

(2) L'interdiction signalée par Varron peut avoir contribué, lorsque le Genius reçut une forme anthropomorphique (ci-dessus, p. 52-56), à faire adopter, pour le représenter, la figure du fidèle *libans*. Cette représentation rajeunie reçut alors un sens en quelque sorte restrictif : le Genius est la divinité à laquelle on offre *seulement* la libation.

(3) On notera d'ailleurs que s'il résulte du texte de Varron, rapporté par Censorinus, que la personne dont on célèbre le *natalis* s'abstient, ce jour-là, de toute offrande sanglante, s'il est fort probable que la même abstention s'impose pareillement au groupe des parents présents à la cérémonie — leur rôle ne se bornait-il pas (ci-dessus, p. 36, n. 6 ; 37, n. 1 sq.) à répéter après le célébrant les prières et les gestes rituels dont celui-ci leur donnait l'exemple ? —, ni Varron ni aucun auteur ne nous fait savoir que cette interdiction se soit étendue à d'autres fidèles. Un ami, un client pouvaient, sans contrevenir à la règle, sacrifier chez eux et pour leur compte au Genius d'une autre personne, le jour où cette personne elle-même évitait soigneusement de le faire. Ainsi, à l'occasion du *natalis* de Mécène,

*Jure solemnis mihi sanciorque
Paene natali proprio,*

déclare Horace, le poète ne manquera pas d'immoler, sur son propre autel domestique, un agneau (Hor., *Od.*, IV, 11, 17 sq.). Nombreux sont, à l'époque impériale, les sacrifices offerts au *Genius Augusti* par d'autres que l'Empereur, lors du *natalis* de celui-ci : la victime est celle qui est, à l'ordinaire, consacrée à la divinité impériale, le taureau. C'est peut-être ce sacrifice que représente la mosaïque de la caserne des vigiles à Ostie (CARCOPINO, *Mél. arch. hist.*, 1907, p. 237-38).

4. L'examen du costume porté par les personnages qui poussent devant eux l'animal permettra peut-être de répondre à cette question, en révélant la qualité des fidèles, bien distincts de ceux qui forment le premier groupe, auxquels il a été attribué. On a noté plus haut (1) avec quelle précision minutieuse le décorateur a rendu tous les détails de la toge où s'enveloppent le *pater familias* et ses compagnons, comme aussi ceux de la chaussure qui en est l'accompagnement obligé : il importait en effet que cet ajustement, reproduit avec scrupule, permit d'identifier dès le premier coup d'œil, sur les images peintes, les membres de la famille, de même qu'il les faisait reconnaître, sans hésitation possible, dans la réalité. Le vêtement, bien plus court et moins étoffé, qui appartient aux conducteurs du porc a été représenté avec la même affectation d'exactitude, évidemment dans le même dessein. Il s'en faut toutefois qu'il soit partout identique : il prend, suivant les monuments, deux et même trois formes qu'il est indispensable d'étudier de près.

* * *

5. La première, qui se rencontre sur plusieurs peintures (2), fait penser à une culotte, ample et bouffante, qui dégagerait

(1) Ci-dessus, p. 28 sq.

(2) Voir les peintures suivantes dans BULARD, *DRP* :

1^o : n^o 10, autel, 3^e enduit, face Nord, p. 83, l. 4 (pl. XIX).

2^o : n^o 23, autel Sud, 5^e enduit, p. 125, l. 26 (BULARD, *PMD*, fig. 8, p. 21).

3^o : n^o 25, autel, 7^e enduit, face Ouest, p. 143, l. 8 (fig. 54 et pl. XXI).

4^o et 4^o bis : n^o 27, autel, 2^e enduit, face Est, p. 159, l. 27 (pl. XVIII, c).

Le même vêtement est aussi porté, en dehors de la mise en scène du sacrifice, par le couple de personnages luttant dont il sera parlé ci-après, ch. III, § 1 sq., ou tout au moins par l'une de ces figures (en voir les raisons, ci-après, ch. IV, § 6) sur les revêtements suivants :

5^o : n^o 2, au mur, 1^{er} enduit, lutteur de droite, p. 60, l. 2 (pl. II, 1).

6^o et 6^o bis : n^o 10, autel, 3^e enduit, face Est, les deux lutteurs (celui de droite fort incomplet), p. 82, l. 22 (pl. V, 1, d et VIII, 2).

7^o et 7^o bis : *ibid.*, face Ouest, les deux lutteurs, p. 83, l. 22 (pl. V, 1, e et VIII, 1).

8^o : n^o 23, autel Sud, 3^e enduit, couple de lutteurs peint à gauche de la représentation principale, lutteur de droite, p. 124, l. 7 (BULARD, *PMD*, pl. I).

presque entièrement les jambes. Toutefois la direction des plis et l'aspect de la ceinture montrent que ce n'est point là un vêtement « taillé en forme », mais un simple rectangle d'étoffe, attaché autour des reins : s'il tombait librement, il descendrait, en manière de jupe, jusqu'aux chevilles, ou tout au moins jusqu'aux mollets ; mais afin d'assurer la liberté de ses mouvements, celui qui le porte en a relevé les pans, croisés d'avant en arrière dans l'entre-jambes, et les a fixés à la taille par leur extrémité : celle-ci y forme, roulée sur elle-même avec le bord supérieur du tissu, une sorte de bourrelet plus ou moins saillant (1). Souvent, un gros nœud, placé sur le côté, réunit les deux angles de la draperie, de manière à faire tenir plus solidement tout l'ensemble (2).

6. Ce costume est bien connu par ailleurs : il est attribué, par exemple sur les tableaux à sujets religieux décorant les murs des maisons pompéiennes (3), à des personnages dans lesquels les commentateurs ont proposé de reconnaître les *popae* ou *victimarii*, ces auxiliaires habiles à mettre à mort les victimes, à

9° : *ibid.*, couple de lutteurs peints à droite de la représentation principale, lutteur de droite, p. 124, l. 30 (BULARD, *PMD*, pl. I).

10° : *ibid.*, 5^e enduit, restes d'un couple de lutteurs peint à gauche de la représentation principale, lutteur de droite (une des jambes est seule conservée), p. 125, l. 26 (BULARD, *PMD*, fig. 8, p. 21).

11° : *ibid.*, autel Nord, restes d'un couple de lutteurs peint à gauche de la représentation principale, lutteur de gauche (le seul subsistant), p. 128, l. 13 et notre planche II, n° XVIII.

12° : n° 25, au mur, 4^e enduit, lutteur de gauche, p. 135, l. 2.

13° et 13° bis : n° 25, autel, 7^e enduit, face Nord, les deux lutteurs, p. 141, l. 15 (fig. 53 et pl. XX).

Enfin, on le rencontre, sur une dernière peinture, attribué à un personnage portant sur un plat une tête de porc :

14° : n° 27, au mur, 1^{er} enduit, p. 152, l. 11 (pl. XVII, 1).

(1) La saillie de ce bourrelet formant ceinture est particulièrement visible sur les peintures énumérées ci-dessus p. 60, n. 2, 2°, 3°, 11° et 11° bis, 14°.

(2) Ci-dessus, p. 60, n. 2, 6°, 7°, 8°, 9° : le nœud est toujours placé à la droite du personnage, si ce n'est sur la seconde des quatre peintures.

(3) HELBIG, *Wdgm.*, nos 48, 56, 58, 59^b, 77 ; SOGLIANO, *PM*, n° 29, etc. (on voit distinctement sur la seconde de ces peintures, reproduite avec netteté dans *Pitt. Erc.*, IV, pl. XIV, p. 65, le détail du bourrelet formant ceinture). — Voir aussi certains bronzes, d'origine italienne, où HENZEN a cru retrouver, sous une forme toutefois un peu différente de la précédente, le type du *popa* (*Ann. Inst.*, 1858, p. 13-14 et pl. A = S. REINACH, *Rép. Stat.*, II, 504, 7).

qui magistrats et même simples particuliers avaient coutume de faire appel lorsqu'ils voulaient qu'un sacrifice fût accompli exactement selon les règles (1). Plusieurs auteurs ont décrit le *limus* (2), c'est-à-dire la pièce d'étoffe oblongue et taillée à angles droits « *qua ab umbilico usque ad pedes prope teguntur pudenda poparum* » (3) ; ils nous apprennent que ce vêtement, de couleur blanche, était, au moins à l'origine, décoré au bas d'une bande de pourpre sinueuse (4) — toutefois l'adjectif *limus* signifie torve, oblique et non sinueux (5) —, que le sacrificateur le relevait, afin de remplir plus à l'aise son office, et qu'alors il était dit *succinctus* (6). Autant d'indications qui concordent avec les détails signalés plus haut : l'une d'elles autorise même à reconnaître dans les deux larges zones rouges qui, sur plusieurs des peintures (7), barrent verticalement le devant du vêtement, la bordure de pourpre mentionnée tout à l'heure : en effet, la plupart des monuments où se voit cette bordure la figurent, en dépit des textes, rectiligne et non sinueuse (8) ; et d'autre part l'agencement donné aux pans du *limus*, lorsque le personnage est suc-

(1) DE-MARCHI, I, p. 110-11 ; WISSOWA², p. 498 et n. 2.

(2) SAGLIO, ap. *Dict. Ant.*, s. v. *Limus* ; TOUTAIN, *ibid.*, s. v. *Sacrificium*, p. 978.

(3) SERV., *Ad Æn.*, XII, 120.

(4) *Ibid.* : ...*limam id est flexuosam, unde et nomen accepit.*

(5) SAGLIO, *op. l.*, donne l'explication la plus vraisemblable de l'emploi de cet adjectif pour désigner la bande de couleur dont nous parlons et le vêtement qui en est orné.

(6) PROP. V, 3, 62 ; OV., *Fast.*, I, 319 ; Suet., *Calig.*, 32, 3, etc. — Le mot ne nous semble pas exactement expliqué par M. J. TOUTAIN, *op. l.* : il faut que le *limus* soit relevé pour que celui qui le porte puisse être dit *succinctus*.

(7) Ci-dessus, p. 60, n. 2, 5^o, 7^o, *bis*, 9^o (DRP, p. 60, l. 11 ; 83, l. 29 ; 124, l. 43). — Avec le témoignage de ces monuments concorde le texte d'HYGIN, *De lim. const.*, 151 (*Gromat. vet.*, p. 67), d'après lequel on a employé le mot *limus* pour désigner une certaine forme du *cinctus*, « ... *quod purpuram transversam habeat.* » Cette interprétation d'un terme dont l'origine demeure obscure, paraît du moins plus vraisemblable que celle de Servius rapportée ci-dessus, n. 4.

(8) SAGLIO, ap. *Dict. Ant.*, s. v. *Limus*, et fig. 4495. Voir aussi la mosaïque de la caserne des vigiles à Ostie (CARCOPINO, *Mél. Arch. Hist.*, 1907, p. 232-33 et pl. V et VI) : les *popae* portent ici le *limus* en manière de jupon ; la bande de pourpre suit exactement le bord du tissu, qu'une frange accom-

cinctus, a pour conséquence nécessaire de faire apparaître à cette place une partie de la lisière inférieure et de la bande colorée qui la longe.

7. Le second vêtement (1), relevé à sa partie inférieure, comme le précédent, forme aussi une courte culotte, dégageant et séparant les jambes, mais plus collante et comme tendue de l'entre-jambes à la ceinture : ce qui laisse supposer que les pans dont elle est faite ont à la fois moins de longueur et moins de largeur que ceux du *limus*. Ils ne sont pas non plus roulés sur eux-mêmes autour de la taille : la ceinture, assez haute, est une bande d'étoffe taillée à part (2). Différence encore plus essentielle, le costume, au lieu de s'arrêter à mi-corps, recouvre le torse et le buste : il laisse à nu la naissance du cou et est muni de courtes manches. Enfin il est orné sur le devant — le derrière n'est pas visible — de deux filets verticaux, d'un rouge franc, qui descendent symétriquement des épaules jusqu'au bas. Sur une des peintures, où la notation des couleurs est réduite au minimum (3), les deux rayures parallèles, au lieu d'être tracées en rouge, sont marquées au moyen du même ton noir brunâtre qui a servi pour les contours, mais la place qu'elles occupent et leur largeur relative n'ont pas changé.

8. A tous ces indices, se reconnaît la *tunica* (4), en général d'une ampleur médiocre et s'arrêtant aux genoux, qui était, aux derniers siècles de la République, l'habit commun à tous les

(1) Voir les deux monuments suivants, dans BULARD, *DRP* :

1° : n° 23, autel Sud, 3° enduit, p. 124, l. 19 (BULARD, *PMD*, pl. I).

2° et 2° bis : n° 27, autel, 1^{er} enduit, face Est, p. 157, l. 21 sq.

(pl. XXV, 1, les deux personnages escortant le porc).

A ces peintures on ajoutera les deux suivantes, sur lesquelles se reconnaît, en dehors de la représentation du sacrifice, le même vêtement :

3° : n° 17, au mur, 1^{er} enduit, p. 106, l. 5. Cf. ci-dessous, ch. VI, § 10.

4° : n° 18, au mur, 5^e enduit, p. 110, l. 19. Cf. ci-dessous, ch. V, § 13.

(2) Du moins celle du premier des deux personnages signalés à la note précédente, 2°.

(3) Ci-dessus, n. 1, 1° (le rouge n'y est guère employé que pour représenter la bordure, beaucoup plus large et plus voyante, du *limus* : ci-dessus, p. 62, n. 7. Des conventions du même genre, modifiant la couleur distinctive des *clavi*, seront signalées ci-dessous, p. 72 et n. 3 et ch. V, § 13, note dernière. Voir aussi ci-dessus, p. 28, n. 9).

(4) G. BLUM, ap. *Dict. Ant.*, s. v. *Tunica*, p. 539.

Romains du menu peuple. Mais il y avait plusieurs sortes de tuniques. Celle que le peintre a entendu représenter n'est pas le vêtement de travail que portent chaque jour les petites gens. Elle se distingue de celui-ci par l'ornement de couleur rouge, décrit ci-dessus, qui n'est autre que le *clavus* (1). Les textes mentionnent fréquemment cette bande de pourpre, ici plus large, là plus étroite, à laquelle les tuniques laticlave et angusticlave devaient leur nom. C'est le second de ces vêtements qu'ont endossé, au moment de s'approcher de l'autel domestique, les auxiliaires dont la victime est escortée. L'aspect en est connu par plus d'un monument figuré ; la disposition des deux rayures symétriques qui y sont tracées du haut en bas, était fixée par une tradition invariable qui remonte fort probablement aux Étrusques (2).

9. Enfin, il est permis de rapprocher des précédents personnages, pour ce qui est de l'ajustement, une figure à la vérité étrangère à la représentation du sacrifice, mais accomplissant une besogne qui est la suite naturelle de cette cérémonie. Le même autel où sont peints les deux fidèles portant l'angusticlave (3) montre, sur une de ses faces latérales (4), un homme d'une forte corpulence, occupé à fendre par le milieu, à grands coups de couperet ou de coutelas, une tête de cochon, posée sur une petite table arrondie, qui repose sur trois pieds, comme les « blocs » de nos bouchers. Le sens de cette représentation sera élucidé par la suite (5) : on se bornera à remarquer, pour le moment, que l'homme au coutelas est vêtu, lui aussi, de la tunique à manches courtes, dont il a relevé les pans suivant l'agencement décrit tout à l'heure, en les fixant à la taille au moyen

(1) HEUZEY, *ibid.*, s. v. *Clavus*, p. 1242 sq.

(2) HEUZEY, *op. l.*, p. 1245 et fig. 1624 sq.

(3) Ci-dessus, p. 63, n. 1, 2^o et 2^o bis.

(4) BULARD, *DRP*, n^o 27, autel, 1^{er} enduit, face Ouest, p. 156, l. 21 (pl. XXV, 2). Le même sujet, exactement, était reproduit au mur voisin, 1^{er} enduit (*DRP*, p. 155, l. 1 et n. 2 ; cf. pl. XVII, 2). Il est difficile de dire, d'après ce qui restait de la peinture au moment où a été prise la photographie reproduite dans *BCH*, 1916, p. 209 et fig. 27 (= notre fig. 62), si le vêtement était tout pareil à celui du personnage tracé sur l'autel : le fait paraît toutefois fort probable.

(5) Ci-dessous, même chapitre, § 40 sq.

d'une ceinture mobile, qui paraît ici faire plusieurs fois le tour du corps (1) : mais cette tunique, uniformément blanche, sans ornement d'aucune sorte, ne se distingue pas de celle que portent à l'ordinaire les gens du peuple.

10. Que nous apprennent, quant à la condition de ceux qui en sont revêtus, ces divers costumes ? Avant d'aborder l'examen de cette question, il convient de noter l'observation suivante. Les deux peintures où se reconnaît la tunique angusticlave (2) ayant été, à la suite d'un rajeunissement des autels dont elles ornaient les flancs, recouvertes par une nouvelle couche de stuc (3), les mêmes sujets, c'est-à-dire l'offrande au Genius et le porc poussé vers l'autel, ont été reproduits sur le second enduit (4), sans aucune différence, si ce n'est que les conducteurs de l'animal sont habillés non plus de la tunique aux bandes de pourpre, mais du simple *limus*, relevé en manière de culotte (5), comme sur les tableaux décrits en commençant. Ce changement, qui se répète sur deux monuments indépendants l'un de l'autre et par ailleurs tout à fait dissemblables, ne peut être le résultat d'une inadvertance. Il ne saurait non plus s'expliquer par le désir de renouveler la représentation habituelle en y introduisant des détails inédits : la fantaisie est aussi étrangère que possible aux habitudes de praticiens qui ne sont à aucun degré des artistes et ne prétendent qu'à représenter exactement certaines actions, d'un sens religieux. Mettant en scène le groupe des *togati*, le second décorateur a scrupuleusement respecté toutes les parties

(1) Sur les traînées verticales de couleur rouge, descendant de la taille du personnage jusqu'au niveau du sol, où l'on a cru reconnaître (PLASSART, *BCH*, 1916, p. 215 et fig. 31) les extrémités de la ceinture détachée et traînant à terre, voir BULARD, *DRP*, p. 50 et n. 6.

(2) Ci-dessus, p. 63, n. 1, 1^o et 2^o-2^o bis.

(3) Sur cette pratique, voir *DRP*, p. 33.

(4) Sur le monument mentionné p. 63, n. 1, 1^o, ces sujets ont probablement été reproduits beaucoup plus de deux fois, puisque le revêtement de stuc a été renouvelé onze fois : mais la partie de l'enduit où se voyaient les représentations dont nous parlons ne s'est conservée que sur les couches 3, 4 et 5 ; encore la couche 4 est-elle incomplète à cette place : c'est aux couches 3 et 5 que s'applique notre observation.

(5) Ci-dessus, p. 60, n. 2, 2^o et 4^o-4^o bis.

de leur ajustement, telles que les avait représentées le premier : aurait-il imaginé de modifier le costume des autres figures si celui-ci avait été fixé par des règles aussi rigoureuses que la tradition à laquelle obéissaient les *togati* ? Evidemment non. En prêtant aux *succincti* qui amènent la victime tantôt le *limus*, tantôt la tunique angusticlave, les peintres de Délos ont usé d'une latitude consacrée par l'usage, dont ils sont ici, comme en toute circonstance, les interprètes attentifs. Au temps où ils traçaient les images sacrées dont les restes nous sont parvenus, les deux vêtements étaient donc portés indifféremment, dans certaines cérémonies de la religion domestique, par quelques-uns des fidèles qui y prenaient part : et le fait n'a rien de surprenant *a priori*, puisque, malgré la différence de coupe et de façon, tous deux se prêtaient à un agencement identique, qui les rendait propres au même service.

11. Ainsi, l'attribution de l'un ou de l'autre costume aux conducteurs du porc ne révèle aucune intention particulière de la part du décorateur ou de ceux dont il exécutait les ordres. Au lieu de chercher dans cette variante un *criterium* permettant de discerner, parmi les figures court-vêtues, deux catégories différentes de fidèles, il importe au contraire de proposer, au sujet de ces personnages, une interprétation unique qui puisse s'appliquer indistinctement à eux tous.

* *

12. Cela étant, la première idée qui s'offre à l'esprit est de reconnaître, dans tous les *succincti* de Délos, des victimaires, associés, selon l'usage romain, aux cérémonies du culte privé. La présence de ces auxiliaires — du moins d'après l'opinion universellement admise — sur les images pompéiennes (1), l'identité du *limus* qui leur est prêté et du vêtement décrit en commençant, d'autre part l'attribution, sur quelques monuments figurés, de la tunique angusticlave aux *ministri* de tout ordre qui assistent, dans le sacrifice, les fidèles proprement dits (2), ce sont là autant de faits qui, au premier abord, paraissent rendre cette hy-

(1) Ci-dessus, p. 61, n. 3.

(2) HEUZEY, *op. l.*, p. 1242.

pothèse fort plausible. Aussi n'avions-nous pas hésité à nous y arrêter (1), lorsque nous ne connaissions encore qu'une partie des peintures auxquelles est consacrée la présente étude. Mais les remarques suivantes, suggérées par l'examen des monuments découverts depuis lors, obligent à proposer une identification nouvelle :

1° Sur la face principale d'un autel du quartier marchand (2), l'homme au *limus*, tout en guidant la victime, porte à bout de bras, de la main gauche, un grand plat ou plateau, sur lequel sont posés, au milieu d'un cercle de feuillage, trois fruits, surmontés, à ce qu'il semble, d'une fleur largement épanouie. L'un des fruits a la forme d'une poire; l'autre est une grenade, aisément reconnaissable au fleuron tubulaire, fait des sépales épaissis et durcis, qui entoure les traces laissées sur l'écorce par la fleur; le troisième apparaît moins distinctement. Cette offrande — car le plat ainsi paré est visiblement tendu vers la plate-forme qui surmonte l'autel — permet de reconnaître celle qu'apporte, sur l'une des peintures anciennement publiées, un autre personnage *succinctus* (3). On avait d'abord cru voir dans cet objet, assez effacé, une couronne (4); mais la comparaison entre les deux monuments ne laisse place à aucun doute: c'est bien un plat aux bords garnis de feuilles vertes — les fruits ont tout à fait disparu — qu'ici encore tend de la main gauche, vers l'autel tout proche, le conducteur du porc (5).

14. L'action ainsi représentée — et elle n'avait rien d'exceptionnel puisqu'elle a été traduite sur deux monuments différents — convient-elle à un *popa*, assurément non. De quel droit cet auxiliaire occasionnel (6) consacrerait-il quelque objet à

(1) BULARD, *PMD*, p. 31 et n. 3-7.

(2) Ci-dessus, p. 60, n. 2, 1° (*DRP*, p. 83, l. 5-6).

(3) *Ibid.*, 2° (*DRP*, p. 125, l. 28).

(4) BULARD, *PMD*, p. 21-22 et fig. 8.

(5) L'addition de cette offrande ne change rien à la signification du groupe formé par la victime et son conducteur; en effet sur l'un des enduits qu'a recouverts le revêtement ainsi historié, se voyait, à la même place exactement, la même représentation, mais sans le plateau chargé de fruits (*DRP*, p. 124, l. 18 sq., 3° enduit). Cette superposition exacte, est, dans le cas présent, le signe d'une équivalence.

(6) ASCON., *ad Milon.*, 25: *Licinium quemdam de plebe sacrificulum, qui solitus esset purgare familias.*

l'une des divinités adorées sur l'autel domestique (1) ? Son office mercenaire (2) consiste tout juste à enfoncer, selon les rites, le couteau dans la gorge de la victime, ou, lorsqu'il s'agit d'une grosse bête, à lui asséner sur la tête, à l'endroit voulu, le coup de maillet ou de hache qui la tuera (3). Il accomplit cet acte religieux non pas en son nom propre, mais au lieu et place de celui qui célèbre le culte ; il est l'instrument du sacrifice, il n'y participe pas.

2° C'est sur l'une des peintures mentionnées tout à l'heure, précisément au dessus de la tête du personnage vêtu du *limus* et tendant vers l'autel son offrande de fruits, que se lit l'inscription à demi effacée AGAT... dont le sens a été indiqué au début du précédent chapitre (4). Elle donne, on s'en souvient, le nom incomplet non pas de la divinité honorée, mais du fidèle qui l'honore. Or si vraiment, comme on l'avait admis d'abord, ce personnage était un *popa*, serait-il admissible que maître de la maison eût pris soin de faire noter sur le revêtement de l'autel

(1) Un des personnages représentés sur les peintures pompéiennes où l'on reconnaît le *popa*, porte à la vérité une *patera* sur laquelle sont posés des fruits (*R. Mitt.*, 1890, p. 245 = *Not. Sc.*, 1891, p. 258). Mais l'image sacrée dont il fait partie est précisément l'une de celles qui ont été rapprochées (ci-dessus, p. 20 et n. 1) des monuments de Délos, à cause de leur caractère exceptionnel. C'est d'ailleurs une question de savoir si l'examen des peintures pompéiennes où se voit le soi-disant *popa* ne conduirait pas, pour ce qui est de ce *minister*, à des conclusions voisines de celles auxquelles nous aboutirons tout à l'heure, en ce qui concerne le personnage, figuré à Délos, qui lui ressemble. En tous cas, sur une autre peinture campanienne, décrite par HELBIG (*Wdgm.*, n° 56 = S. REINACH, *RPGR*, p. 102, 7), c'est, d'après le premier de ces auteurs, un *camillus* qui porte vers l'autel une *patera* contenant non seulement du feuillage vert, mais encore un ou deux fruits au moins (détail omis dans *Wdgm.*, l. l. ; voir la reproduction, de grandes dimensions, publiée dans *Pitt. Erc.*, pl. XIV, p. 65 ; le texte, p. 62, commet d'ailleurs le même oubli que Helbig). On verra ci-après, Appendice VII, § 8, quelles réserves il y a lieu de faire au sujet du nom de *camillus* donné à ce personnage : il reste toutefois que l'offrande est bien consacrée par une personne de la maison et non par un étranger.

(2) PROP., V, 3, 62 :

Succinctique calent ad nova lucra popae.

(3) TOUTAIN, ap. *Dict. Ant.*, s. v. *Sacrificium*, p. 976.

(4) Ci-dessus, p. 10-11.

domestique, à côté du sien propre et de celui de ses fils (1) le nom de ce comparse ?

16. Même observation à propos d'un second monument inscrit, celui qui montre — le sujet en a été décrit un peu plus haut (2) — un gros homme occupé à fendre la tête d'un cochon. On a rapproché le costume attribué à ce personnage de la tunique angusticlave, portée par les conducteurs de la victime (3) ; celle-ci à son tour, alterne, on vient de le voir (4), avec le *limus*. Il est donc fort probable que Parménion — tel est le nom tracé au pinceau au-dessus de la figure — appartient à la même catégorie unique d'auxiliaires ou de fidèles, que les *succincti* habillés à volonté de l'un ou de l'autre de ces vêtements. Sans doute, rien ne s'opposerait à ce qu'un *popa*, son office de sacrificateur terminé, aidât les gens de la maison à dépecer la victime, ou même à ce qu'il fût chargé seul de ce soin. Mais, encore une fois, comment expliquer, si le fait s'était produit en effet, que le *pater familias* eût tenu à fixer, par une image particulière, le souvenir de cette collaboration, d'un intérêt assurément bien secondaire à ses yeux ? Surtout, comment croire qu'il eût consenti à cette mention solennelle, sur les flancs de l'autel domestique, d'un nom étranger à la famille et à la maison ? Sur la face médiane du même autel — elle est occupée par l'offrande de l'encens au Genius (5) — alors que des inscriptions font connaître le nom du *pater familias* et de son fils (6), leur compagnon le *tibicen*, auxiliaire de rencontre comme le *popa*, demeure anonyme.

(1) Le groupe formé par le *pater familias* et ses proches ne subsiste pas sur l'enduit auquel appartient cette figure, la seule qui n'ait pas été détruite ; mais il est conservé, entièrement ou en partie, sur les deux enduits immédiatement antérieurs (DRP, p. 124, l. 21 sq. ; p. 125, l. 11 sq.). L'inscription placée à côté d'un personnage secondaire permet de penser que chacun des personnages principaux était aussi désigné par son nom, de même que sur la peinture analogue décrite dans DRP, p. 157, l. 12.

(2) Ci-dessus, p. 64 et n. 4.

(3) *Ibid.*

(4) Ci-dessus, p. 65 et n. 4.

(5) DRP, p. 157, l. 3 sq. ; voir ci-dessus, p. 40-41.

(6) Ci-dessus, p. 11 et n. 2.

Pour quelle raison, celui-ci jouirait-il, au regard de l'autre, d'un privilège à ce point insigne (1) ?

3^o Enfin, pour les mêmes raisons, il paraîtrait bien surprenant que la seule personne mise en scène à côté de la victime fût non pas le fidèle ou l'un des fidèles qui offrent l'animal à la divinité domestique, mais le sacrificateur, venu du dehors, à qui n'appartient à aucun degré le mérite de cet acte. L'in vraisemblance de cette supposition paraît plus grande encore, là où le décorateur a réservé au prétendu *popa* et au porc placé près de lui toute une face latérale de l'autel, c'est-à-dire le tiers, ou peu s'en faut, de l'espace que lui offraient les parois du petit monument (2). Il est bien plus naturel d'admettre que, lorsqu'il réunissait en un groupe inséparable l'homme et la bête, le peintre se proposait de faire reconnaître, par le moyen de ce voisinage, à la fois le don et le donateur : non content de consacrer sur l'autel le plat chargé de fruits qu'il s'apprête à y déposer, le personnage court-vêtu y fera couler aussi le sang du porc qu'il amène dans ce dessein. Et une aussi pieuse libéralité mérite bien qu'un panneau entier soit employé à en commémorer le souvenir.

18. Ces diverses remarques conduisent toutes à la même hypothèse, à savoir : n'est-ce pas, au lieu du *popa*, l'un des habitants de la maison, adorateur familial des puissances tutélaires sous la protection desquelles celle-ci est placée, qui pousse vers l'autel le porc paré pour le sacrifice ? — Pour répondre à la question ainsi posée, il est indispensable de rechercher d'abord si le *limus*, costume en quelque sorte professionnel du *popa*, appartient exclusivement à ce personnage dans l'exercice de ses fonctions religieuses ; ensuite, et dans le cas contraire, si la tunique angusticlave, qui alterne sur les peintures de Délos avec

(1) Quel dommage que Parménion ne soit pas un *popa* ! L'image de ce charcutier à la vaste ceinture, aux cuisses énormes, eût illustré avec une justesse parfaite le passage bien connu de PERSE (VI, 74) :

....*Ast illi tremat omento popae venter.*

(2) Voir les monuments suivants dans BULARD, *DRP* :

1^o : n^o 14, face Ouest (p. 99, l. 31 sq.).

2^o : n^o 27, face Est, 1^{er} enduit (p. 157, l. 20 sq.).

3^o : *Ibid.*, 2^e enduit (p. 159, l. 27 sq.).

le *limus* — et par conséquent ce vêtement lui-même — ne conviendraient pas à une certaine catégorie de fidèles bien mieux encore qu'à des *popae*.

*
* *

19. Or, si le *limus* est, aux yeux de la plupart des auteurs, l'insigne distinctif du *popa*, il résulte pourtant de certains témoignages qu'il n'était pas porté que par ce personnage, et servait aussi à des usages profanes. Par exemple, les esclaves publics, nus jusqu'à la ceinture, avaient le bas du corps recouvert, de la taille aux pieds, par cette ample bande d'étoffe (1) ; et plusieurs textes nous apprennent qu'on les désignait souvent, par allusion à cet ajustement, sous le nom de *limo cincti* ou de *publici cum cincto limo* (2). Il est possible que cette similitude de costume révèle l'existence de rapports étroits, du moins à l'origine, entre les *servi publici* et la corporation des *popae* (3), dont les débuts sont mal connus. En tous cas, et c'est ce qu'il importe de retenir, le fait paraît bien indiquer que le *limus* a commencé par être un vêtement servile : commode, parce qu'il se prêtait à deux fins et se transformait aisément, particulièrement propre, lorsque les pans en étaient relevés et assujettis autour de la taille, aux besognes exigeant un déploiement de force et la prestesse des mouvements, il n'est pas surprenant qu'il ait été adopté — ou peut-être indéfiniment conservé — par les *ministri* que leurs fonctions obligeaient à maîtriser de gros animaux, à les renverser à terre, à les porter, morts ou vivants, sur leurs épaules (4).

(1) ISID. SEV., *Orig.*, XIX, 33, 4 : *Limus est cinctus quem publici habebant servi* (cf. *ibid.*, XV, 14).

(2) SAGLIO, ap. *Dict. Ant.*, s. v. *Limus*, p. 1259 et n. 5 et 6 ; CHAPOT, *ibid.*, s. v. *Servus*, p. 1279 et n. 11.

(3) Ces rapports sont signalés par HALKIN, *Les esclaves publics chez les Romains* (*Bibl. Fac. Phil. et Lettr. Univ. de Liège*, fasc. I, 1897), à propos des *servi publici*, appartenant soit à l'État (p. 132 et 133 n. 2) soit aux villes (p. 218 et n. 2) : l'auteur rappelle que ceux-ci, en particulier, remplissaient parfois l'office de victimaires (p. 161) et suppose, comme nous, que c'est « probablement en tant qu'esclave de la ville que le *popa victimarius* était revêtu du *limus*. »

(4) HELBIG, *Wdgm.*, n° 60.

23. Telle étant l'origine du *limus*, on peut s'étonner que la tunique angusticlave ait été employée dans certains cas à la place de ce vêtement, et qu'il y ait entre les deux, sur les monuments signalés plus haut, une sorte d'équivalence (1). En réalité, le fait paraîtra au contraire tout naturel, si l'on se rappelle combien a été répandu, à Rome, l'usage de la tunique angusticlave. Tout le monde sait qu'elle était portée par les chevaliers romains. Mais à la différence du laticlave, qui appartenait en propre aux personnes de condition sénatoriale, les bandes étroites de pourpre n'étaient ni l'insigne distinctif de l'ordre équestre — ce rôle était celui de l'anneau —, ni un privilège qui lui fût exclusivement réservé. L'un des monuments les plus anciens où elles soient figurées, une peinture funéraire de Corneto (2) — le témoignage de cette peinture confirme une tradition constante qui prêtait aux *clavi* une origine étrusque (3) — en fait un simple ornement du costume, qui ne saurait être l'indice d'un certain rang social, puisqu'il est attribué non seulement aux deux mortels dont l'un prend congé de l'autre en lui serrant la main, mais encore au démon, armé d'un marteau levé et d'une sorte de croc, qui va les séparer pour toujours (4).

(1) Ci-dessus, p. 65 et n. 2 et 4.

(2) Cette peinture, aujourd'hui invisible et peut-être détruite, orne les murs d'une sépulture, voisine de la *Grotta Querciola*, qui a été ouverte à trois reprises au cours du XIX^e siècle, et chaque fois refermée. Elle est décrite par WEEGE, *Etrüskische Malerei*, 1924, p. 43, 99 et 119, n. 50 (d'après DENNIS, *Cit. and Cimit. of Etruria*³, 1883, I, p. 385) : la fig. 37, p. 42, reproduit une aquarelle faite en 1866.

(3) PLIN., *N. H.*, IX, 39, 136 ; cf. MARQUARDT-MAU, II (MOMMSEN-MARQUARDT, trad. G. HUMBERT, XV), p. 184 et n. 5. — Outre le monument mentionné par HEUZEY, ap. *Dict. Ant.*, s.v. *Clavus*, p. 1245 et fig. 1628 (= HEUZEY, *Hist. cost. ant.*, p. 233, fig. 120 ; les *clavi* sont indiqués non en rouge, mais en brun violacé, convention du même genre que celles qui ont été ou seront signalées ci-dessus p. 63 et n. 3, et ci-dessous, p. 73, n. 3), on pourrait citer aussi l'une des plaques de Caeré conservées au Louvre, bien que les *clavi* partent ici non de l'épaule, mais de l'extrémité de la manche, aussi courte que possible (MARTHA, *Art. étr.*, pl. IV, 3 et p. 426 ; POTIER, *Cat. vas. Louvre*, II, p. 412 sq.).

(4) Les deux mortels portent la tunique angusticlave sous la toge. Le démon porte seulement la tunique : toutefois, par une interversion destinée sans doute à marquer l'opposition qui existe entre le monde des vivants

Pareillement, à Rome, rien n'interdit aux citoyens pauvres qui ne portent pas la toge, à tous ceux qui composent le *tunicatus popellus* dont parle Horace (1), de garnir leur tunique au moyen des deux raies rouges verticales. Il semble même que cette habitude ait été particulièrement fréquente dans les classes inférieures de la société. En tous cas, elle paraît s'y être maintenue jusqu'à la fin de l'époque impériale. On rencontre l'angusticlave sur le vêtement non seulement des ministres inférieurs du culte (2), mais encore des officiers d'un rang subalterne, des *lanistae* ou entrepreneurs de combats publics (3), des *doctores* qui instruisent les gladiateurs ou règlent les détails du combat (4), de ces gladiateurs eux-mêmes ou des condamnés exposés aux bêtes (5) : tous ces personnages, qui paraissent dans l'amphithéâtre ou le cirque, reçoivent la tunique aux bandes de pourpre

et celui des morts, le fond du vêtement est rouge au lieu d'être blanc, les *clavi* blancs au lieu d'être rouges. Un second démon, qui clôt la représentation à l'autre extrémité, est vêtu comme le premier.

(1) *Epist.*, I, 7, 65.

(2) NISSEN, *Pomp. Stud.*, p. 351-52 (à propos de la peinture décrite par HELBIG, *Wdgm.*, n° 1479) : l'opinion de cet auteur sur le port de la tunique angusticlave, en particulier dans l'exercice de certaines fonctions religieuses, concorde avec celle que nous exposons ici.

(3) VON WILMOWSKY, *Die röm. Villa zu Nennig*, pl. 11 (= BAUMEISTER, *Denkm.*, pl. XCI, p. 2096-97) : en vertu de la convention signalée ci-dessus, p. 72, n. 2, les deux *clavi* sont rendus au moyen de la couleur bleu vert, dont l'artiste s'est servi pour indiquer d'autres détails, en particulier les ombres de la *tunica*.

(4) LAFAYE, ap. *Dict. Ant.*, s. v. *Gladiator*, fig. 3577, p. 1585 et 3581, p. 1586 (= *RPGR*, 285, 3 et 4) ; BAUMEISTER, *Denkm.*, p. 2100, fig. 2351 (= *RPGR*, 288, 1) ; l'existence des *clavi*, pourtant parfaitement nets, n'est pas signalée par HELBIG, *Wdgm.*, n° 1515.

(5) LAFAYE, *ibid.*, s. v. *Venator*, p. 711 (cf. *RPGR*, 286, 4). — On remarquera aussi, sur la mosaïque de Nennig mentionnée ci-dessus, n. 3 (= *RPGR*, 285, 1 et 2), le curieux costume que portent d'une part un gladiateur, d'autre part des *paegniarii* : ce vêtement est une sorte de « combinaison » à manches courtes et s'arrêtant aux genoux, tout le long de laquelle descendent, en partant des épaules, les deux bandes rouges : il se rapproche fort, par conséquent, de la tunique angusticlave aux pans retroussés et formant culotte, que portent les conducteurs du porc sur les monuments énumérés ci-dessus, p. 63 et n. 1.

« comme une sorte de livrée ou de vêtement de cérémonie » (Heuzey) qui ajoute à l'éclat des jeux (1). D'une manière générale, il semble bien que l'angusticlave ait fait partie de la tenue de fête des Romains de toute condition (2), l'*ordo senatorius* d'une part, les indigents d'autre part, étant seuls exceptés : les citoyens riches ou simplement aisés y ajoutaient la toge, les petites gens la portaient seule. Aucun témoignage n'interdit de supposer que les affranchis ou les esclaves eux-mêmes aient pu s'en parer, ceux-ci avec le consentement, bien plus sur l'ordre du *pater familias*. Par là s'explique, croyons-nous, la présence de ce vêtement sur les peintures de Délos : il convient d'y reconnaître la livrée de gala que la *familia* des habitations riches, ou du moins quelques-uns des serviteurs, choisis de préférence aux autres, endossaient, afin de faire honneur au maître et à la maison, lors des grandes solennités, telles les fêtes religieuses auxquelles donnait lieu le culte domestique. Ainsi, le *limus* serait, à l'origine, le vêtement porté par les esclaves au travail, la tunique angusticlave leur habit de cérémonie, commun à la classe servile et à toute une partie de la population libre.

* * *

21. Si les figures dont on vient d'identifier le costume représentent bien les serviteurs de la maison, par opposition au *pater familias* et à ses proches, mis en scène sous l'aspect des *togati*, il reste à rechercher en l'honneur de quelle divinité et dans quelles circonstances esclaves ou affranchis demeurés au service du maître étaient autorisés à prendre part, en leur nom personnel, au culte domestique, soit en déposant sur l'autel des fruits, soit en y faisant couler le sang d'une victime.

(1) Ap. *Dict. Ant.*, s. v. *Clavus*, p. 4242.

(2) Les *camilli* auraient parfois revêtu la tunique angusticlave pour remplir leur office religieux, si du moins l'on devait accepter l'interprétation traditionnelle de certaines peintures pompéiennes où le personnage de petite taille, qui remplit les fonctions d'assistant auprès du Genius, a en effet les *clavi* sur sa tunique (*R. Mit.*, 1889, p. 6 ; 1890, p. 255). Mais on verra ci-après, Appendice VII, § 6, qu'il convient de rectifier, pour ce qui est de ces personnages, l'explication généralement admise.

22. Or la qualité des fidèles d'une part, la nature de cette double offrande d'autre part, ne permettent guère de penser qu'à une seule d'entre les divinités domestiques, le Lare, auquel se substituèrent de plus en plus, vers la fin de la période républicaine, les Lares jumeaux, sans que rien d'essentiel fût changé au culte de cette puissance tutélaire (1).

23. Les esclaves en effet, n'appartenant pas à la famille, au sens moderne du mot, sont en général exclus de la cérémonie anniversaire célébrée en l'honneur du Genius qui y entretient et y renouvelle la vie (2). Mais, étant de la maison, ils participent naturellement au culte du Lare (3), divinité domestique et non familiale, qui ne tient compte ni de l'origine ni de la condition de ses adorateurs. Sans parler des textes qui montrent les esclaves prenant soin, dans une demeure, du sanctuaire des Lares — peut-être était-ce là une partie de leur service, plutôt qu'un office proprement religieux (4); d'ailleurs ce sanctuaire était commun aux Lares et à d'autres divinités qui ne protégeaient pas spécialement les esclaves —, plusieurs auteurs nous apprennent que, faisant acte de culte, ils ornaient de verdure à certains jours l'autel domestique, y priaient, célébraient près du foyer des repas sacrés, le tout en l'honneur du Lare (5). Suivant le récit

(1) WISSOWA², p. 169 et n. 7; et ap. ROSCHER, *Lexicon*, s.v. *Lares* col. 1882-83.

(2) Si ce n'est peut-être en qualité d'assistants, lorsque la famille ne peut fournir des *camilli* de naissance libre et remplissant les autres conditions exigées des enfants auxquels est dévolu cet office : ci-dessous, Appendice VII, § 7.

(3) CIC., *Leg.*, II, 11, 27 : *Neque ea quae a majoribus prodita est, quom dominis, tum famulis religio Larum... repudianda est.* Pareillement, DENYS D'Halicarnasse, IV, 14, tout en faisant allusion spécialement au culte des *Lares compitales*, affirme que, d'une manière générale, l'hommage des serviteurs est agréable aux Lares. « ...ὅς κεχαρισμένης τοῖς ἡρώσι τῆς τῶν θεράποντων ὑπερηφάνειας ». — Sur la participation des esclaves au culte domestique

romain, voir SAMTER, *Familienf.*, p. 31 et n. 4; WISSOWA², p. 169; EITREM, *Beitr. gr. Rel.*, III, p. 42-43; M. C. WAITES, *Am. J. Arch.*, 1920, p. 247 sq. (4) PROP., V, 3, 54; SUET., *Domit.*, 17, 2. — Dans le palais impérial, c'est un esclave qui exerce les fonctions de *custos Lar. min.*, c'est-à-dire très probablement de *custos Lar(um) min(orum)* : *CIL*, VIII, 12918; cf. DEMARCHI, I, p. 114 et n. 1.

(5) WISSOWA, ap. ROSCHER, *Lexicon*, s. v. *Lares*, col. 1876-77; BOEHM ap. PW-KROLL, s. v. *Lares*, col. 816.

légendaire de la naissance de Servius Tullius, du moins tel qu'il est rapporté par Pline (1), Ocrezia, esclave de Tanaquil, est aux côtés de sa maîtresse, qu'elle assiste dans les devoirs rendus au dieu, lorsque celui-ci la rend mère (2). Bien plus, il est fréquent qu'une esclave approche seule de l'autel domestique, y dépose des offrandes, invoque la divinité qui protège à la fois maîtres et serviteurs. Telles sont, d'après Caton, les attributions de la *vilica*, même lorsqu'elle n'est pas chargée par le *dominus* ou la *domina* d'accomplir à leur place le sacrifice (3) : le soin lui incombe de placer une couronne autour du foyer à l'occasion des Calendes, des Nones, des Ides et en général de toutes les fêtes ; elle doit aussi, ces jours-là, adresser au *Lar familiaris* des prières *pro copia* (4). De même pour le *vilicus* : lui non plus n'a le droit de se substituer au maître, prêtre-né de toute la *familia*, que sur l'ordre exprès de celui-ci (5) ; mais il peut, en son propre nom, *rem divinam facere*, soit au *compitum*, soit à l'autel domestique, lors des *Compitalia*, c'est-à-dire à l'occasion d'une fête des Lares (6).

(1) *N. H.*, XXXVI, 70, 204. — Une autre version du même événement, rapportée par OVIDE (*Fast.*, VI, 626 sq.), attribue cette paternité à Vulcain. Le fait ne laisse pas de paraître surprenant, car malgré certaines analogies entre les deux cultes (VALLOIS, *Rev. Arch.*, 1924, II, p. 24-25), Vulcain et les Lares sont en somme rarement associés (CARCOPINO, *Virg. et les or. d'Ost.*, p. 105 et n. 6) et ne se confondent jamais. — De bonnes raisons sont données par БОЕХМ, *op. l.*, col. 819, pour faire admettre la priorité de la première tradition.

(2) Le récit rapporté par PLUTARQUE (*Romul.*, II), au sujet de la naissance de Romulus, est à rapprocher du précédent, malgré la substitution de personnes par laquelle le biographe explique les rapports du dieu et de la servante.

(3) CATO, *Agr. cult.*, CXLIII, 1-2 : *Rem divinam ni faciat... injussu domini aut dominae*.

(4) CATO, *ibid.*, : *Kalendis, Idibus, Nonis, festus dies cum erit, coronam in foco indat [sc. vilica] ; per eosdemque dies Lari familiari pro copia supplicet*.

(5) CATO, *ibid.* : *Scito dominum pro tota familia rem divinam facere*. COLUMELLE, *R. R.*, I, 8, 5, admet aussi que le *vilicus* célèbre les sacrifices sur l'ordre du maître : *Sacrificia nisi ex praecepto domini ne fecerit*.

(6) CATO, *Agr. cult.*, V, 3. — Nombreuses sont les dédicaces d'esclaves ou d'affranchis aux Lares : *CIL*, I, 602 ; V, 792, etc. Voir aussi *Hor.*, *Sat.*, I, 5, 65. — On notera que les mânes des esclaves sont honorées comme celles des

24. D'autre part, l'offrande des fruits et celle du porc conviennent également bien au Lare.

25. Comme toutes les divinités d'origine rurale, le Lare se complaisait aux offrandes végétales (1). Presque aussi souvent que des fleurs (2), les fidèles déposaient sur l'autel à l'intention de ce dieu, les fruits du verger ; ces humbles dons étaient même, au dire de Tibulle (3), les seuls qu'il eût reçus primitivement :

*Hic placatus erat seu quis libaverat uvam,
Seu dederat sanctae spicea sarta comae.*

Et Horace (4), voulant donner une idée des flatteries auxquelles recourent ceux qui convoitent l'héritage d'un riche vieillard, les montre envoyant à celui-ci les premiers fruits de la saison, avant même d'en avoir consacré les prémices au Lare :

...Dulcia poma
Et quoscumque feret cultus tibi fundus honores
Ante Larem gustet venerabilior Lare dives.

26. Pareillement, le porc — ou la truie — est l'animal immolé, de préférence à tout autre, en l'honneur de la divinité du foyer, lorsqu'une victime est offerte à celle-ci (5). Son image se voit, jointe à celle des Lares, sur une peinture pompéienne (6). Dans

ingenui lors des *Larentalia* (VARR., *Ling. lat.*, VI, 24), fête célébrée, disait-on, en l'honneur d'Acca Larentina ou Larentia, dont le culte n'est pas sans rapports avec celui des Lares (DE-MARCHI, I, p. 36 et n. 1 ; SAMTER, *Familienf.*, p. 117 et n. 1 ; voir toutefois les réserves formulées à ce sujet par WISSOWA², p. 234 et n. 6).

(1) WISSOWA², p. 169 et 411.

(2) On remarquera qu'une fleur est posée sur les fruits contenus dans le plat que porte l'esclave, sur la peinture décrite ci-dessus, p. 67 et n. 2.

(3) I, 10, 21-22.

(4) *Sat.*, II, 5, 14.

(5) WISSOWA, ap. ROSCHER, *Lexicon*, s. v. *Lares*, col. 1878 ; BOEHM, *op. l.*, p. 815. La plupart des textes sont cités par WISSOWA², p. 411, n. 9, qui rappelle d'ailleurs que le porc n'est pas la victime exclusivement réservée aux Lares, mais que l'emploi en est fréquent dans les sacrifices domestiques en général.

(6) *Not. Sc.*, 1911, p. 214-15 et fig. 3.

l'épigramme de Tibulle dont un passage vient d'être cité (1), le soldat qui part pour l'armée promet aux Lares de son foyer, s'il revient sain et sauf, le sacrifice d'une truie :

At nobis aerata, Lares, depellite tela...

Hostiaque e plena rustica porcus hara. (2)

Ce vœu est exprimé par un *ingenuus*. Mais un esclave ou un affranchi peut aussi offrir aux mêmes dieux un porc ou une truie. Telle paraît être en effet la *rustica Phydile* — peut-être la *vilica* dont le mari administre un des domaines du poète — à laquelle Horace a dédié l'une de ses odes (3). Dans sa piété tourmentée de scrupules, elle redoute à tout moment de n'avoir pas fait assez pour les dieux ; son maître la rassure, en lui affirmant qu'elle ne manquera jamais de contenter les Lares, si elle leur offre « l'encens, les fruits de la saison et la truie vorace » :

Si thure placaris et horna

Fruge Lares, avidaque porca

conseil qui rappelle de près, comme on voit, la mise en scène si fréquente sur les revêtements peints de Délos.

27. L'offrande des fruits, faite par les esclaves au Lare, avait lieu, semble-t-il, trop souvent, pour que le peintre, en la représentant, ait eu le dessein de rappeler l'une plutôt que l'autre des dates, fixées ou non par la tradition, auxquelles elle s'accomplissait sans grand appareil (4). Au contraire, si peu expli-

(1) I, 10, 25 sq. ; cf. ci-dessus, p. 77 et n. 3.

(2) Il semble qu'il y ait, entre ces deux vers, une lacune (probablement d'un pentamètre et d'un hexamètre) : mais le sens de la promesse qui accompagne la prière adressée aux Lares n'est pas douteux.

(3) III, 23, 3-4.

(4) On remarquera, à ce propos, qu'il existerait une véritable contradiction entre l'offrande de fruits, faite par l'esclave, et la libation versée par les *togati*, si les deux actions étaient simultanées. Comment le premier déposerait-il sur l'autel flambant le plateau chargé de grenades et de poires ? Ces fruits ne sauraient trouver place sur la plate-forme supérieure que quand le feu se sera réduit à quelques charbons couvant sous la cendre. De même, ce n'est pas au moment où l'autel va servir au sacrifice d'une victime, qu'il convient d'y déposer les produits du

cites que soient à ce sujet les textes, il résulte clairement de leur témoignage que le sacrifice du porc par les mêmes fidèles était un acte religieux peu fréquent, sinon à proprement parler exceptionnel. Aussi convient-il de préciser ici les intentions du décorateur en essayant de déterminer à l'occasion de quelle solennité étaient admis à l'autel la victime offerte par le serviteur, et, à titre de célébrant, ce serviteur lui-même.

*
* *

28. Il n'existait, à la vérité, aucune fête annuelle célébrée spécialement en l'honneur du Lare domestique (1); partageant le logis de ses adorateurs, associée à tous les actes de leur vie privée, cette divinité recevait d'eux un culte familial et pour ainsi dire permanent (2), obtenant, plusieurs fois par mois (3), des dons plus importants, sans parler des présents qui ne lui étaient pas offerts à dates fixes. Mais le Lare protecteur du toit familial ne se distingua jamais complètement, même à la ville, de celui qui, à la campagne, veillait sur le territoire entier de la *villa* — y compris l'habitation —, et dont le culte se pratiquait au *compitum* (4), c'est-à-dire sur les confins du domaine, tout comme

verger. Et la même personne ne saurait non plus, dans la réalité, accomplir tout à la fois ces deux actions : faire avancer le porc, parfois récalcitrant, et consacrer les fruits. — Ainsi, il est évident que le peintre a juxtaposé en un seul tableau, sans grand souci de la vraisemblance, plusieurs actes de culte célébrés en fait indépendamment l'un de l'autre et à des moments différents. Ces remarques viennent confirmer celles qui nous ont permis plus haut (p. 8 et 9) de dissocier l'image des personnages *togati* offrant la libation et celle du fidèle court-vêtu conduisant sa victime.

(1) Seul, un texte de TERTULLIEN (*Ad uxor.*, II, 6) fait allusion aux cérémonies célébrées en l'honneur du Lare, *incipiente anno, incipiente mense* : mais le témoignage n'est confirmé par aucun autre et il ne permet pas, en tous cas, de faire remonter cet usage, s'il a réellement existé, jusqu'à l'époque à laquelle appartiennent les monuments de Délos.

(2) DE-MARCHI, I, p. 248-49 ; WISSOWA², p. 169 et n. 2.

(3) Au moins à l'origine : les auteurs postérieurs à CATON (ci-dessus p. 76 et n. 4) ne font plus mention que des honneurs rendus aux Lares à l'occasion des Calendes.

(4) Il est même possible que la divinité urbaine n'ait été, à l'origine, qu'une forme dérivée de la divinité rurale : WISSOWA, *Die Anfänge des rö-*

le culte du Lare émigré à la ville avait lieu, s'il en faut juger d'après les découvertes de Délos, sur la limite de la demeure et de la rue (1). En tous cas, le *Lar familiaris* — telle est l'épithète la plus fréquemment jointe au nom du premier — n'oublia jamais ses rapports anciens avec l'autel du carrefour, où était adoré le dieu gardien de la ferme (2). Plus d'une tradition religieuse atteste l'existence de ce lien, indéfiniment maintenu, même alors qu'il ne répondait plus à aucune réalité vivante. Tel, le rite observé dans une des formes primitives du mariage romain (3) : la jeune épouse, se mettant en route pour gagner l'habitation conjugale, emporte avec elle trois pièces d'un as, destinées la première au mari, « *tamquam emendi causa* », la seconde à être déposée près du foyer en l'honneur du *Lar familiaris* (4) dont c'est là le séjour préféré, la troisième à résonner sur l'autel, au *compitum* du *vicus*, séjour des *Lares compitales*. Ainsi, la nouvelle venue a des devoirs à remplir non seulement vis-à-vis de la puissance tutélaire qui tient sous sa sauvegarde la maison dans laquelle elle va habiter — le fait se conçoit aisément —, mais encore à l'égard d'une autre divinité, qui, étrangère en apparence à cette demeure et à la famille dont elle est le lieu de résidence, s'intéresse pourtant de près à tout

misch. Larenkult., *Arch. f. Religionswiss.*, 1904, p. 42-57, a apporté, en faveur de cette hypothèse, sinon des preuves, du moins de fortes présomptions, qui subsistent, semble-t-il, même après la réponse de SAMTER, *Der Urspr. des Larenk.*, *ibid.*, 1907, p. 368-92. Voir en particulier, dans le premier article, les p. 46 sq., et l'argument tiré du texte de CICÉRON, qui oppose aux *delubra* des villes les *...in agris... Larum sedes* (*Leg.*, II, 8, 19; cf. *ibid.*, II, 27 : *Posita in fundo villaeque in conspectu religio Larum*). L'opinion de Wissowa a été adoptée par WARDE FOWLER, *Relig. exp. rom. p.*, p. 78-79.

(1) On reviendra ci-après, ch. XVIII, § 30 sq., sur cette analogie.

(2) SAMTER, *Familienf.*, p. 120, a montré qu'il existe un rapport étroit entre les croyances relatives à l'autel domestique et celles qui concernent l'autel du *compitum*, pour ce qui est non seulement des Lares, mais aussi d'autres divinités.

(3) VARR., *De vita p. r.*, I, (ap. NON. MARC., XII, 531 M). Sur ce texte, cf. DE-MARCHI, I, p. 159-60 et SAMTER, *Familienf.*, p. 19, et 24-25.

(4) *In foco Larium familiarium*, dit l'auteur en se servant du pluriel, ainsi qu'on le faisait de son temps pour désigner la divinité domestique ; mais si l'on remonte aux origines de cet usage, il n'est pas douteux qu'il ne convienne de remplacer le pluriel par le singulier.

ce qui concerne l'une et l'autre, à cause de son étroite parenté avec la précédente. La relation qui existe entre l'autel domestique et celui du carrefour est pareillement mise en lumière par le texte de Caton déjà cité (1) qui fixe les attributions du *vilicus*. L'auteur reconnaît à celui-ci le droit de *rem divinam facere* une fois par an seulement, le jour des *Compitalia*, ou fête des *Lares compitales* : et ce sacrifice sera célébré « *in compit'o aut in foco* », au gré de celui qui l'offre. Rien, mieux que cette possibilité de choix — Caton n'était pas homme à augmenter les pouvoirs conférés par la tradition au *vilicus*, surtout en matière religieuse —, ne saurait montrer les affinités existant entre les deux lieux de culte d'une part, entre les deux divinités de même nom qui y sont adorées d'autre part.

29. Le droit reconnu au *vilicus* ne peut avoir été le privilège exclusif de la charge exercée par ce serviteur. Sans doute, l'esclave qui commandait aux autres dans les limites du domaine, fut le premier, parmi tous ses pareils, à qui l'usage permit d'accomplir en l'honneur des Lares l'acte religieux par excellence : la fête des *Compitalia* paraît bien être en effet d'origine toute rurale (2), et le *vilicus* représentait auprès des divinités honorées par les habitants de la *villa*, comme aux yeux du maître, tout le personnel servile placé sous ses ordres. Mais du jour où les Lares des carrefours eurent pris pied à Rome et dans les autres villes romaines, il est probable qu'on vit, dans chaque maison, lors de la cérémonie célébrée en l'honneur de ces dieux le jour des *Compitalia*, un esclave appartenant à la *familia urbana* remplir au nom de ses compagnons, avec l'agrément du *pater familias* et en sa présence, le même office dont s'acquittait à la maison des champs le *vilicus*.

30. A la vérité cette coutume n'est attestée par aucun des textes, en somme peu nombreux, qui concernent les *Compitalia* : mais l'hypothèse paraît fort vraisemblable, lorsqu'on se rappelle quel caractère avait pris, au cours des deux derniers siècles de la République, et peut-être plus tôt encore (3), cette solen-

(1) Ci-dessus, p. 76 et n. 6.

(2) Wissowa², p. 171.

(3) La tradition rapportée par DENYS D'HALICARNASSE, IV, 14,4 faisait remonter jusqu'à Servius Tullius la participation des esclaves aux *Compitalia*.

nité, devenue une journée de liesse populaire, la fête commune aux petites gens de toute condition, mais surtout à tous ceux qui n'étaient pas des ingénus (1). Pour la préparer et la célébrer, pour organiser les *ludi* auxquels elle donnait lieu, des associations de quartiers s'étaient formées, où les affranchis et les esclaves tenaient la plus grande place : les chefs élus de ces groupements, les *magistri vici*, qui présidaient, avec les représentants des collèges professionnels (2), aux *ludi compitalicii*, appartenaient aux même classes de la population (3). L'histoire des *vicinitates*, encore obscure sur plus d'un point, ne se limite pas à l'Italie : les Κομπεταλιασταί dont certaines inscriptions de Délos ont révélé l'existence (4), ne sont autres que les *magistri*, placés à la tête d'une association d'esclaves et d'affranchis, recrutée parmi la colonie italienne de cette ville et constituée sur le modèle de celles qui existent en Italie, afin de rendre aux *Lares Compitales* les honneurs auxquels ils ont droit (5). La présence dans l'île de cette organisation, autorisée et en quelque sorte reconnue par les Πρωμυιοι de naissance libre — comment n'auraient-ils pas vu d'un bon œil (6) la classe servile manifester, sous cette forme religieuse, un certain attachement à la demeure que protégeaient les Lares, et à ses habitants ? —, aide à comprendre que les chefs de famille aient

(1) Dès l'époque de CATON, les *Compitalia* donnaient lieu (du moins pour ce qui est des esclaves ruraux) à la même ration exceptionnelle de vin que les Saturnales : *De agr. cult.*, LVII.

(2) ASCON., *In Pison.*, IV (ed. Kiessl.-Schoell, p. 6-7) ; cf. WALTZING, *Corp. prof. Rom.*, I, p. 93.

(3) GRENIER, ap. *Dict. Ant.*, s. v. *Vicomagistri*, p. 828 sq.

(4) HAUVETTE, *BCH*, 1883, p. 12 ; JOUGUET, *ibid.*, 1899, p. 62-73 ; HATZFELD, *ibid.*, 1912, p. 163.

(5) P. ROUSSEL, *Délos c. ath.*, p. 81-82, 275 sq. ; HATZFELD, *Les trafiqu.*, p. 324 sq. La seule différence essentielle entre l'association de Délos et celles qui existaient dans les villes d'Italie est celle-ci : la première était semble-t-il unique, tandis qu'il y en avait dans chaque ville italienne plusieurs, une par *vici* (P. ROUSSEL, *op. l.*, p. 275, et n. 5).

(6) C'est ce qu'a indiqué, fort justement croyons-nous, M. J. HATZFELD, *op. l.*, p. 344-45, tout en faisant d'opportunes réserves quant à la profondeur du sentiment loyaliste que traduit à sa façon la participation des esclaves au culte domestique des Lares.

pu admettre un des serviteurs à sacrifier sur l'autel domestique à l'occasion d'une fête qui avait un si grand lustre aux yeux de ceux-ci : rien de moins surprenant que de rencontrer, sur des peintures contemporaines des dédicaces où se lisent les noms des Compétaliastes, la double image destinée à commémorer cette participation solennelle de l'esclave au culte pratiqué par ses maîtres : tout près l'un de l'autre, afin que nul ne se trompe sur la provenance de l'offrande, formant un groupe indissoluble, même lorsque l'homme ne pousse pas de ses mains l'animal vers l'autel, s'avancent la victime préférée des Lares (1) et le fidèle d'un rang inférieur, la première parée pour le sacrifice, le second aisément reconnaissable à sa livrée de travail ou de gala (2).

*
* *

31. La manière dont les peintres ont rendu le groupe formé par le fidèle et la victime donne lieu à diverses observations qui concernent les unes le serviteur, les autres l'animal.

32. Le premier est représenté avec la même recherche de précision que les *togati* accomplissant la libation en l'honneur du Genius (3). On a noté plus haut (4) de quels scrupules d'exactitude les décorateurs ont fait preuve en exprimant les

(1) Le vers souvent cité de PROPERCE (V, 1, 23) :

Parca saginati lustrabant compita porci

paraît bien indiquer que le porc était la victime offerte, de préférence à toute autre, aux *Lares compitales*, comme au Lare qui protège la famille. L'opinion d'après laquelle le poète ferait allusion non aux *Compitalia*, mais aux sacrifices ruraux en général, d'abord soutenue par WISSOWA, ap. ROSCHER *Lexicon*, s. v. *Lares*, col. 1873, a été plus tard abandonnée par cet auteur (ap. PW², s. v. *Compitalia*, col. 792, et WISSOWA², p. 167 et n.5), qui accepte, en fin de compte, l'interprétation proposée ci-dessus.

(2) On verra ci-après, chapitre III, p. 97 sq., que d'autres représentations, associées aux précédentes sur l'autel ou à la surface du mur, doivent être expliquées par des allusions, fort précises, aux *ludi compitalicii*. Ce voisinage rend plus vraisemblable encore l'explication des premières images par le sacrifice célébré le même jour où avaient lieu les jeux.

(3) Ci-dessus, p. 27 sq.

(4) Ci-dessus, p. 60 sq.

moindres détails du vêtement, *limus* ou tunique angusticlave, auquel se reconnaît la condition de celui qui en est revêtu. De crainte que cette indication ne suffise pas, et que le fidèle ne perde, aux yeux de la divinité, le bénéfice de l'acte de culte dont le mérite doit lui revenir, il arrive parfois, on s'en souvient (1), que le nom de l'esclave soit inscrit à côté de son portrait : honneur qu'il partage avec le *pater familias* et tel de ses proches, mais qui est refusé aux auxiliaires de fortune étrangers à la maison, le *tibicen* par exemple. Presque toujours, même lorsqu'il porte, au lieu de la tunique de cérémonie, le simple *limus* retroussé autour des reins, l'homme qui accompagne le porc a la tête entourée d'une couronne (2) Cet usage n'a sans doute rien de tout à fait obligatoire : un des autels, où le sujet dont nous parlons a été reproduit à deux reprises, sur des enduits immédiatement superposés l'un à l'autre (3), montre le premier des conducteurs qui amènent la victime — ils sont par exception au nombre de deux — ici tête nue (4), là les tempes ceintes de feuillage (5). Toutefois, il n'est pas sans intérêt de noter que dans une élégie de Tibulle (6) le sacrifice promis aux Lares paternels par l'enfant de la maison, s'il revient sain et sauf de la guerre, doit être accompli par lui le chef couronné de myrte :

...myrtoque canistra

Vincta geram, myrto vinctus et ipse caput.

Cette partie de l'ajustement imposé par la tradition au fidèle qui célèbre le culte du Lare ou des Lares serait donc commune aux personnes de toute condition, libre ou servile (7).

(1) Ci-dessus, p. 68, 2°.

(2) Ci-dessus, p. 60, n. 2, 1°, 2° et 4°.

(3) Cette superposition a déjà permis de relever une variante de même ordre dans le vêtement des personnages : ci-dessus, p. 65, n. 2 et 5.

(4) *DRP*, n° 27, p. 157, l. 28 (ci-dessus, p. 63, n. 1, 2°).

(5) *DRP*, n° 27, p. 159, l. 30 (ci-dessus, p. 60, n. 2, 4°).

(6) *I*, 10, 27-28.

(7) Toutefois, le personnage de Tibulle célébrera le sacrifice *pura veste* c'est-à-dire en toge blanche. Il est probable qu'il portera ce vêtement *ritu romano*, un pan ramené sur le sommet de la tête (ci-dessus, p. 32) la couronne posée sur l'étoffe, c'est-à-dire suivant la disposition signalée ci-dessus, p. 33 et n. 2.

33. Inversement, d'autres particularités semblent avoir pour objet d'écarter toute possibilité de confusion entre le maître et le serviteur, de marquer, si l'on peut dire, toute la distance qui les sépare. Ainsi, trois de nos peintures montrent l'esclave beaucoup plus petit que les *ingenui* dont il est voisin (1) : sur l'une d'elles (2), sa tête atteint, tout au plus, à la hanche de ceux-ci ; sur une autre (3), elle n'arrive pas au niveau de la plate-forme qui surmonte l'autel. La même disproportion existe maintes fois, à Pompéi, entre le Genius ou les mortels vêtus de la toge d'une part, le prétendu *popa* (4) et parfois aussi le *tibicen* (5) d'autre part. C'est là une convention bien connue, à laquelle l'art populaire s'est plu à recourir dans tous les pays et à toutes les époques : à l'ampleur ou à l'exiguïté de sa taille se mesure la dignité d'un personnage.

34. On remarquera aussi que sur aucun des revêtements exhumés à Délos le décorateur n'a représenté, à proprement parler, le sacrifice. Le fidèle et la victime sont mis en scène, côte à côte, tous deux tournés vers l'autel, parfois l'un poussant l'autre (6) ; il arrive (7) que l'esclave brandisse de la main droite le couteau qui servira au sacrifice, d'une forme toute

(1) Voir les monuments suivants dans BULARD, *DRP* :

1^o : n^o 10, p. 83, l. 3 (pl V, 1, c et XIX).

2^o : n^o 23, p. 125, l. 27 (BULARD, *PMD*, p. 21, fig. 8).

3^o : n^o 25, p. 143, l. 5 (fig. 54 et pl. XXI).

(2) Ci-dessus, n. 1, 1^o.

(3) *Ibid.*, 2^o.

(4) Ci-dessus, p. 19 et n. 6.

(5) Par exemple HELBIG, *Wdgm.*, nos 56, 58 ; SOGLIANO, *PM*, nos 30, 35 (= *Bull. Inst.*, 1879, p. 54-55). — Cette particularité a parfois fait prendre, à tort, le *tibicen* pour un enfant, ou confondre le prétendu *popa* avec le *camillus* : ci-dessous, Appendice VII, § 2 et note dernière.

(6) On remarquera que sur toutes les peintures de Délos où ce sujet est représenté, l'esclave qui offre la victime s'avance à côté de celle-ci, mais un peu derrière elle et à sa suite. C'est là une ressemblance de plus entre cette mise en scène et le texte de TIBULLE (I, 10, 27) déjà signalé à plusieurs reprises (ci-dessus, p. 78 et n. 1 ; p. 84 et n. 6) :

Hanc [sc. porcum] pura cum veste sequar...

(7) *DRP*, n^o 27, p. 157, l. 29 ; p. 159, l. 31 (pl. XXV, 1 et XVIII, c). Sur ces deux peintures, deux fidèles, au lieu d'un seul, accompagnent le porc : c'est le premier, représenté tout à côté de l'animal, qui porte le couteau.

particulière (1), et dont la présence ne laisse aucun doute ni sur la nature de l'acte religieux dont la peinture doit fixer le souvenir, ni sur l'identité de la personne chargée d'accomplir cet acte: mais on ne rencontre nulle part soit le sacrificateur aux prises avec l'animal, soit encore celui-ci étendu sur l'autel et le baignant de son sang. Au contraire, comme on l'a noté plus haut (2), chacun des rites dont l'enchaînement compose la cérémonie du *natalis* a été traduit sur un ou plusieurs monuments, en particulier le plus essentiel de tous, celui que les autres préparent, et sans lequel la cérémonie demeurerait inachevée, la libation (3). Pourquoi cette différence dans la conception même de l'image religieuse ? C'est peut-être que le sacrifice d'une victime est l'offrande par excellence, réservée, surtout à l'origine, au *pater familias*, qui invoque les dieux au nom de ses subordonnés en même temps qu'au sien propre. Si l'esclave se substitue au maître une fois l'an, il ne le fait que par une sorte de délégation, en vertu d'une faveur chaque fois renouvelée, et qui n'engage en rien l'avenir. Il aurait donc paru malséant de consacrer en quelque mesure, par le moyen d'une représentation durable et permanente, l'office que le serviteur remplissait à titre passager, en usant non d'un droit, mais d'une simple tolérance. Cette sorte d'usurpation eût paru plus déplacée encore au voisinage immédiat de l'image qui commémore la cérémonie du *natalis* : sur celle-ci en effet, le *pater familias* est représenté, comme il convient, s'acquittant de ses fonctions sacerdotales ; mais il ne les exerce pas dans toute leur plénitude, puisque, se conformant aux prescriptions restrictives qui règlent le culte du Genius, il s'en tient à la libation, prélude habituel du sacrifice proprement dit, au lieu de faire couler sur l'autel, en l'honneur du dieu, le sang d'une victime.

35. Le cochon a été l'objet d'une attention toute particulière de la part du peintre : s'il est vrai que l'on a quelque peine à retrouver, sur certains tableaux, les formes distinctives de l'espèce porcine (4), d'autres images donnent bien l'impression

(1) S. REINACH, ap. *Dict. Ant.*, s. v. *Culte*, p. 1584. Cf. ci-dessous, même chapitre, § 40.

(2) Ci-dessus, p. 37, § 36.

(3) Voir toutefois la réserve présentée ci-dessus, p. 46 et n. 3.

(4) *DRP*, n° 27, p. 159, l. 32 (pl. XVIII, c).

de la lourdeur de la bête, et de sa démarche trébuchante (1). Les praticiens qui décoraient les autels de Délos, au demeurant étrangers à toute recherche d'art, observaient avec plus d'attention et dessinaient avec plus de vérité l'animal domestique que l'homme (2). Parfois c'est un simple porcelet dru et vif, moucheté de noir, qu'ils ont esquissé : nourri à la maison, familier avec son guide, il se laisse conduire sans méfiance et pose de lui-même les deux pieds de devant sur les marches de l'autel (3). Mais, à l'ordinaire, l'offrande est de plus de conséquence : un porc adulte, copieusement engraisé et de belle taille (4) ; obèse, bas sur pattes, paralysé par son embonpoint monstrueux ; il essaie pourtant de résister ; de fureur impuissante, il hérisse ses soies au dessus de la hure et tout le long du dos, à la manière des sangliers qu'il a peut-être fréquentés à la glandée (5). Ailleurs, il reste sur place, hébété : et pour le faire avancer, l'un des serviteurs qui l'escortent, tenant deux longues broches garnies de quartiers de viande, lui enfonce dans les flancs, comme un aiguillon, la pointe de l'une d'elles (6).

36. Sur plusieurs peintures, la victime est amenée à l'autel sans avoir été parée (7). Sur les autres, elle porte autour du corps, en guise de ceinture, soit une guirlande de feuilles (8), soit une large bandelette (9), soit à la fois l'une et l'autre (10) ; la bandelette est de couleurs vives, bleu de ciel ou blanche bordée d'un filet rouge : on retrouve pareillement, à Pompéi,

(1) *DRP*, n° 10, p. 83, l. 3 (pl. V, 1, c ; VII, 2 ; XIX) ; n° 25, p. 143, l. 5 (fig. 54 et pl. XXI) ; n° 27, p. 157, l. 28 (pl. XXV, 1).

(2) Voir par exemple l'amusante image d'un coq, sur un revêtement mural (*DRP*, n° 25, p. 137, l. 7 et pl. XIV, 1) ou celle d'un paon (*ibid.*, l. 6 ; même planche).

(3) *DRP*, n° 23, p. 125, l. 28 (BULARD, *PMD*, p. 21, fig. 8).

(4) *DRP*, n° 27, p. 157, l. 27 (pl. XXV, 1).

(5) MART., XIV, 70, 1-2 :

...porcus

Inter spumantes ilice pastus apros.

(6) *DRP*, n° 27, p. 157, l. 32 (pl. XXV, 1).

(7) Ci-dessus, p. 87, n. 1 (les deux premières peintures) et p. 87, n. 3.

(8) *DRP*, n° 23, p. 123, l. 20 (pl. XI, 1) et p. 124, l. 18 (BULARD, *PMD*, pl. I).

(9) Ci-dessus, p. 87, n. 1 (la troisième peinture).

(10) Ci-dessus p. 86, n. 4.

le porc ceint d'une bande d'étoffe (1), parfois recouverte de verdure (2). — La guirlande, lorsqu'elle n'entoure pas le ventre de l'animal, est placée autour de son cou (3). Il arrive qu'il porte aussi, à cette place, une clochette, suspendue à un mince cordonnet (4). Le même objet se voit, au moins une fois, sur les peintures campaniennes (5). Mais c'est une erreur de l'interpréter (6) comme un pur ornement, s'ajoutant à la toilette de n'importe quelle victime. Il faut y reconnaître la sonnaille pastorale suspendue au cou des bestiaux, à l'origine du moins, afin de les préserver du mauvais œil (7). La forme de cupule qu'elle a reçue sur les deux compositions où elle apparaît, est une de celles que l'antiquité lui a le plus volontiers prêtées (8). Lorsque le troupeau pâture, la clochette est, par excellence, l'attribut du mâle, *dux gregis* (9) : à son tintement intermittent, se rallient les autres bêtes. — Et en effet, c'est bien un verrat que destine au *Lar familiaris* la dévotion de ses adorateurs : le peintre n'a pas omis de l'indiquer fort visiblement (10). Si l'animal garde autour du cou, jusqu'au dernier moment, son insigne sonore, c'est afin que nul n'ignore la qualité de la victime, et que la divinité elle-même ne puisse s'y tromper.

*
* *

37. Le sacrifice du porc une fois accompli, la cérémonie n'est pas encore terminée. Plusieurs peintures permettent sinon d'en reconstituer toute la suite, du moins de reconnaître quelques-uns des rites successifs par lesquels elle se continue et s'achève.

(1) HELBIG, *Wdgm.*, nos 53, 56, 69, 77 ; *Bull. Inst.*, 1883, p. 145 ; *Not. Sc.*, 1888, p. 515 ; 1912, p. 62-63, fig. 2 ; etc.

(2) HELBIG, *Wdgm.*, n° 48.

(3) Ci-dessus, p. 87, n. 1 (la troisième peinture).

(4) *Ibid.*, et p. 86, n. 4.

(5) HELBIG, *Wdgm.*, n° 69.

(6) DE-MARCHI, I, p. 139 et n. 2 (l'auteur renvoie par erreur à HELBIG, *Wdgm.*, n° 67).

(7) ESPÉRANDIEU, ap. *Dict. Ant.*, s. v. *Tintinnabulum*, p. 342.

(8) *Ibid.*, p. 341.

(9) TIB., I, 10, 10 (à propos du bélier).

(10) Voir aussi *DRP*, n° 10, p. 83, l. 3 (pl. XIX) et surtout n° 14, p. 100, l. 2 (BULARD, *PMD*, fig. 10, p. 22).

38. La première (1) montre, derrière le porc et le serviteur placé aux côtés de celui-ci, un second personnage tout pareil au précédent, comme lui couronné de feuillage et vêtu de la tunique angusticlave, mais qui porte, au lieu du couteau sacré, les deux broches dont il a été parlé quelques lignes plus haut : il en tient une dans chaque main, la première dressée et penchée en avant, la seconde tendue horizontalement, de manière à harceler le ventre de l'animal.

39. Si hardie que soit cette convention, il semble bien que le peintre ait réuni ici, en une seule image, deux moments distincts de la cérémonie, l'un précédant le sacrifice proprement dit, l'autre le suivant. L'usage voulait en effet, lorsqu'une victime venait d'être mise à mort, que les *viscera*, c'est-à-dire les chairs, fussent détournés et réservés à la nourriture des fidèles : au contraire, les *exta* — tout ce que nous désignons aujourd'hui sous le nom de viscères — étaient brûlés en l'honneur de la divinité au brasier de l'autel (2) ; mais il arrivait aussi que certains de ces organes internes, au lieu d'être entièrement livrés au feu, fussent simplement grillés, au-dessus de la flamme, au moyen de broches et mangés sur-le-champ par les personnes présentes. Des peintures de vases grecs, représentent les *σπλάγχνα* enfilés, comme à Délos, dans deux aiguilles de fer que portent des fidèles, debout près de l'autel allumé (3). Si les tableaux religieux de Pompéi ne montrent nulle part de scène du même genre, ce n'est pas, semble-t-il, une raison suffisante pour supposer que la religion domestique romaine ait fait, en pays grec, un emprunt exceptionnel à des rites helléniques (4). On ne saurait non plus in-

(1) *DRP*, n° 27, p. 157, l. 30 (pl. XXV, 1).

(2) TOUTAIN, ap. *Dict. Ant.*, s. v. *Sacrificium*, p. 976.

(3) Voir par exemple deux *stamnoi* attiques à figures rouges, trouvés à Caeré et appartenant au British Museum : les morceaux des *σπλάγχνα* y sont fixés, sur l'un des vases, à une seule broche, sur l'autre à deux broches à la fois : deux jeunes hommes les présentent ou s'apprêtent à les présenter à la flamme, tandis qu'un troisième personnage verse la libation et que l'aulète joue du double chalumeau (CECIL SMITH, *Catal. vases*, III, E 455 et 456 ; cf. LEGRAND, ap. *Dict. Ant.*, s. v. *Sacrificium*, p. 968-69 et fig. 6000 et 6001). — Mais le peintre a évité l'illogisme qui consiste à représenter à la fois la victime encore en vie et ses chairs mises en morceaux : aucun animal n'est figuré près de l'autel.

(4) On notera du moins que les deux broches garnies de viande se re-

voquer, contre l'interprétation que nous proposons, le fait que les morceaux de viande transpercés par les broches paraissent bien volumineux pour être destinés à rappeler le simulacre de repas qu'absorbaient, par respect pour la tradition plutôt qu'en guise de nourriture, ceux qui prenaient part à ce rite : la manière dont travaillaient les décorateurs de Délos, ce que leurs ouvrages avaient de sommaire et de hâtif, suffisent sans doute à expliquer cet à peu près.

40. C'est aussi une opération religieuse que le dépeçage de la victime, et des règles très précises doivent y être observées (1). C'est pourquoi une partie de cette besogne, celle qui exige le plus d'expérience et de savoir-faire a été représentée à deux reprises près de l'entrée d'une habitation (2), la première fois sur un des côtés de l'autel lui-même (3) — l'offrande de l'encens et le couple d'esclaves introduisant le porc en occupant respectivement les deux autres faces —, la seconde fois sur le mur de la maison, tout à côté de l'autel (4). Le moment dont le décorateur a fixé le souvenir est celui où un autre serviteur, armé d'une sorte d'étroit couperet, frappe à tour de bras sur la tête de l'animal, déjà détachée du corps, afin de la fendre par le milieu. A y regarder de près, on s'aperçoit que l'outil tranchant manié avec un si grand déploiement de force par ce personnage, n'est autre que le couteau de sacrifice (5), tenu de la main droite, sur la paroi opposée du même monument, par le premier des deux esclaves qui composent le cortège du verrat. Assurément, il ne convient parfaitement, ni par sa forme (6) ni par

trouvent sur une ciste de Préneste, monument de travail italien (Duvau, *Mél. arch. hist.*, 1890, p. 303 sq.) : mais la représentation tracée autour de la boîte n'offre pas le caractère religieux de celle qui orne l'autel de Délos.

(1) TOUTAIN, *op. l.*, p. 976.

(2) *DRP*, n° 27, p. 155 sq.

(3) *Ibid.*, p. 156, l. 19 sq. (pl. XXV, 2).

(4) *DRP*, n° 27, p. 155, l. 1 (fig. 62 et pl. XVII, 2). La représentation, incomplète, est toutefois conservée en assez grande partie pour que l'on reconnaisse sa parfaite similitude avec la précédente. Il y avait, ici, répétition du même sujet, sur le même revêtement (le 1^{er}), d'une part aux flancs de l'autel, d'autre part au mur.

(5) Ci-dessus, p. 85 et n. 7.

(6) Cette forme est celle que présentent, sur plusieurs monuments,

sa masse, à l'office qu'on lui fait ainsi remplir : mais des prescriptions d'ordre rituel exigeaient probablement que l'instrument consacré, au moyen duquel l'animal avait été égorgé, servit aussi à mettre en morceaux le corps de celui-ci. Que le peintre — ou le *pater familias* dont il recevait ses instructions — ait tenu à faire figurer cette action dans le décor animé dont l'autel était recouvert, il n'y a rien là de surprenant, si l'on se rappelle quelle importance les anciens attachaient à la tête de la victime, et de quelles superstitions elle était l'objet (1). Visiblement, ce n'est pas une simple besogne de charcuterie domestique dont s'acquitte ici l'esclave auquel a été réservée une face entière du monument ; l'inscription tracée à la pointe du pinceau — celle dont il a été parlé au début du présent chapitre (2) — qui surmonte la tête du personnage et nous fait connaître son nom, montre aussi, d'une certaine manière, l'importance du rôle qu'il assume : n'oublions pas que Parménion est seul à partager avec le *pater familias* et son acolyte vêtu de la toge ce privilège de la désignation personnelle, qui le met hors de pair parmi ses compagnons.

41. Selon toute vraisemblance, ce n'est pas à n'importe quel serviteur que sont échus cette tâche et cet honneur : celui qui, chaque jour, découpait les viandes, avant de préparer le repas de ses maîtres, était tout désigné pour fendre le crâne de la victime, dont il avait, au préalable, divisé les membres. Aussi bien, le costume de Parménion est-il celui qui convient à un *coquus* : en Grèce, et sans doute aussi à Rome, dans les maisons où étaient suivis les usages grecs, l'esclave cuisinier portait outre le χιτὼν δουλικός, très voisin de la *tunica* italienne, le περιζώμα, insigne distinctif de ses fonctions (3) : c'est peut-être cette pièce du vêtement servile qu'il convient de reconnaître dans l'ample bande de tissu jaune dont le peintre a

grecs ou romains, le couteau du boucher ; mais l'objet ne diffère guère du couteau de sacrifice : S. REINACH, ap. *Dict. Ant.*, s. v. *Culter*, p. 1585. Une peinture de vase grec, reproduite *ibid.*, p. 1586, fig. 2123, montre un homme découpant du même geste, avec le même instrument, un énorme poisson.

(1) EITREM, *Beitr. gr. Relig., Vilenskapsselskapets Skrifter, II, Hist. Philos. Klasse*, 1917, n° 2, p. 34 sq., 38.

(3) Ci-dessus, p. 69 ; cf. p. 11.

(3) POTTIER, ap. *Dict. Ant.*, s. v. *Coquus*, p. 1501 et n. 58.

ceint les reins de son personnage, par dessus l'étoffe blanche de la tunique retroussée (1).

42. On observera en outre le soin apporté par le peintre à accentuer les traits individuels qui devaient faire reconnaître, sans aucune possibilité de confusion, le découpeur au travail. Par sa calvitie et son embonpoint, celui-ci se distingue, au premier coup d'œil, des esclaves plus jeunes, aux formes sveltes, à la chevelure drue et bordant de près le front, qui escortent le porc sur l'autre côté du même autel. La représentation qui occupe la face principale du même monument, a déjà révélé le goût de son auteur pour le portrait (2), si du moins le mot peut convenir à des silhouettes aussi sommairement tracées. Dans la figure dont nous parlons, il semble qu'à ce souci de fidélité imitatrice se mêle une intention plaisante, bien entendu assez discrètement exprimée pour que le caractère avant tout religieux de l'œuvre n'en soit pas altéré. De nombreux textes nous font connaître les brocards dont les *coqui* étaient l'objet, de la part des membres de la *familia* ou d'autres petites gens (3). C'est la corpulence pour ainsi dire professionnelle de l'esclave cuisinier qui a excité la verve de notre décorateur : comment mettre en doute la qualité de l'auxiliaire qui brandit d'un tel cœur le cou-telas, lorsque par surcroît l'artiste, interprète de la malignité populaire (4), s'est si visiblement complu à lui donner toutes les apparences d'un homme bien nourri ?

(1) La ceinture portée, sur le côté opposé du même autel, par les deux esclaves qui poussent devant eux la victime (*DRP*, n^o 27, p. 157, l. 25) est blanche, comme la tunique, et — au moins pour le premier des deux serveurs — traversée verticalement par les deux filets rouges de l'angusticlave : preuve qu'elle est inséparable du vêtement dont elle fait partie. Ici, la ceinture est d'une autre couleur que le tissu du vêtement principal, et d'une couleur vive, qui attire de loin le regard (sur les pans rouges qui semblent s'en détacher, voir *DRP*, p. 156, l. 24 et 158 n. 1 ; cf. *ibid.*, p. 50).

(2) Ci-dessus, p. 36 et n. 4 ; p. 51 et n. 3.

(3) POTTIER, *op. l.*, p. 1499-1500 et n. 21, 26 sq. ; p. 1501 et n. 55 ; p. 1502 et n. 89.

(4) On se rappelle les surnoms donnés aux esclaves cuisiniers : *Anthrax* (= le Chancre), *Dracôn* (= le Serpent de mer), *Congrio* (Γόγγριον = le petit Congre ; ce poisson est de grande taille et renommé pour sa voracité), *Cy-*

43. Deux autres figures, voisines des précédentes — elles se voient sur la façade de la même maison, de l'autre côté de la porte ; l'ensemble dont elles faisaient partie a été gravement endommagé par le temps —, sont d'un sens moins clair, mais paraissent destinées à illustrer les suites extrêmes du sacrifice.

44. La première (1) est celle d'un homme, qui porte à deux mains, à la hauteur du visage, comme un serviteur qui, dans un festin, va présenter aux convives la pièce maîtresse, un plat d'assez grandes dimensions, sur lequel est posée une hure de cochon. Son vêtement est le *limus* retroussé et formant, autour des reins, le bourrelet décrit plus haut (2). La tournure massive du personnage rappelle celle de l'esclave qui tout à l'heure maniait si vigoureusement le couteau sacré : c'est peut-être le même serviteur dont le peintre avait à nouveau reproduit ici la stature et les traits (3). La cervelle une fois extraite de la boîte crânienne, le *coquus* a fait cuire le reste de la tête et, l'ayant dressée, il s'apprête à la servir.

45. La seconde figure (4) est moins distincte encore et conservée en partie seulement. On discerne le bas du corps d'un homme, peut-être tout à fait nu, qui porte devant lui, à deux mains, une sorte de bassiné profonde ou de marmite. Les textes nous apprennent que dans la plupart des sacrifices, les *exta*, avant d'être offerts à la divinité, étaient accommodés dans une sorte de terrine, réservée à cette cuisine sacrée, qui portait le nom d'*aula* ou *olla* (5) : ainsi cuits, ils étaient déposés dans le feu de l'autel, et ce

lindrus (= le Rouleau) : voir, pour ce qui est de l'usage de ces surnoms, par exemple dans Plaute, K. SCHMIDT, *Hermes*, 1902, p. 363, 365.

(1) *DRP*, n° 27, p. 152, l. 10 (pl. XVII, 1).

(2) Ci-dessus, p. 61 et n. 1 (cf. p. 60, n. 2, 14°).

(3) A la vérité, sur la peinture étudiée ci-dessus, p. 90-92, Parménion porte, au lieu du *limus*, la *tunica* : mais on a vu ci-dessus, p. 65-66, que ces deux vêtements pouvaient être prêtés, presque indifféremment, aux mêmes personnages dans des scènes semblables, plusieurs fois répétées.

(4) *DRP*, n° 27, p. 152, l. 7 (pl. XVII, 1).

(5) TOUTAIN, ap. *Dict. Ant.*, s. v. *Sacrificium*, p. 979. — D'après FESTUS *Ep.* 23, s. v. *Aulas*, ed. W.M. Lindsay, p. 22, les viscères ainsi préparés dans l'*aula* étaient désignés sous le nom d'*aulicocta exta* : cf. MARQUARDT, *Le culte chez les Rom.*, I (MOMMSEN-MARQUARDT, trad. HUMBERT, t. XII), p. 219 et n. 2.

moment de la cérémonie s'appelait la *porrectio* (1) ; un temps variable, parfois assez long, s'écoulait *inter hostiam caesam et exta porrecta* (2). Est-ce l'ustensile consacré que porte le personnage dont nous venons de parler, ou bien le voisinage de la tête de porc, présentée sur un plat, ne doit-il pas faire penser plutôt à quelque repas qui aurait réuni les fidèles, ou une partie d'entre eux, la cérémonie terminée, — dans l'espèce à cet usage des *epula* (3), célébrés autour du foyer, lors de certaines fêtes, par les esclaves ?

46. On inclinera à l'admettre, si l'on se souvient des représentations inanimées qui sont fréquemment jointes, sur les tableaux religieux de Pompéi, à celles du Genius, des Lares, des autres divinités protectrices de la maison : quartiers de viande, peints en trompe-l'œil, qui semblent accrochés à un clou en attendant d'être rôtis (4), lièvre pareillement suspendu (5), tête de veau parée avec soin (6), anguille, murène et autres poissons (7), brochette d'oisillons (8). Toutes ces victuailles ne peuvent évidemment être destinées à rappeler le semblant de repas célébré aussitôt après la cérémonie domestique, par les fidèles réunis autour de l'autel. En outre, il importe de remarquer que d'autres images culinaires, tracées aux murs des maisons pompéiennes — elles sont plus nombreuses encore que les précédentes —, indiquent, de même que celles de Délos, l'existence d'un lien entre le sacrifice du porc et les réjouissances de bouche dont le pinceau du peintre a fixé le souvenir : parmi les mets préparés pour le festin figurent quelque morceau de viande de cochon (9),

(1) TOUTAIN, *op. l.*, p. 976 ; WARDE FOWLER, *Rel. Exper.*, p. 181 ; MARQUARDT, *op. l.*, p. 220.

(2) WARDE FOWLER, *op. l.*, p. 181 et n. 39.

(3) COLUM., *R.R.*, XI, 1,19 : *Circum Larem domini focumque familiarem semper epulari*. Il s'agit, à la vérité, dans ce passage, des esclaves ruraux.

(4) *R. Mitt.*, 1901, p. 325.

(5) HELBIG, *Wdgm.*, n° 53 (= S. REINACH, *RPGR*, 104,2).

(6) *Bull. Inst.*, 1883, p. 82.

(7) HELBIG, *Wdgm.*, nos 53 (= S. REINACH, *RPGR*, 104, 2) et 57.

(8) HELBIG, n° 53 (deux brochettes d'oiseaux de taille différente) ; *R. Mitt.*, 1889, p. 116 ; cf. aussi *R. Mitt.*, 1901, p. 325.

(9) HELBIG, nos 40 et 53 ; *Bull. Inst.*, 1883, p. 82.

des côtelettes (1), un ample saucisson ou de menues saucisses (2), et la place d'honneur est souvent réservée à la hure (3). Enfin, on notera aussi qu'à côté des aliments divers, provenant ou non de la dépouille du porc, quelques peintures pompéiennes montrent, posé sur le feu, un ustensile de cuisine en forme de tourtière ou de léchefrite, assez semblable, avec moins de profondeur toutefois, à la marmite décrite plus haut (4). Tous ces rapprochements (5) permettent de supposer d'une part que le repas commémoré par le peintre sur les revêtements historiés des deux villes était un festin véritable, et non un simulacre rituel, d'autre part que ces *epula* avaient lieu à la suite de la cérémonie religieuse, dont ils étaient le complément normal et pour ainsi dire obligé.

47. L'hypothèse concorde avec les indications, par malheur trop brèves, que nous apportent les auteurs anciens au sujet des agapes auxquelles donnaient lieu les *Compitalia*. Dès le temps de Caton, les esclaves recevaient, lors de cette fête, comme à l'occasion des Saturnales, une ration exceptionnelle de vin (6). Un texte poétique, de date plus récente, célèbre les *uncta Compi-*

(1) *Bull. Inst.*, 1873, p. 236 (= HELBIG, n° 40, où la description est moins complète et exacte) ; *R. Mitt.*, 1889, p. 116.

(2) HELBIG, n° 40 ; *Bull. Inst.*, 1883, p. 82 ; *Not. Sc.*, 1912, p. 442-45 et fig. 1 et 2.

(3) HELBIG, nos 40, 53 ; *Bull. Inst.*, 1883, p. 145 ; *R. Mitt.*, 1901, p. 325 ; *Not. Sc.*, 1912, p. 443, etc. — La hure est parfois celle d'un sanglier, si la description du monument est exacte (*Not. Sc.*, 1889, p. 130). — Le jambon est aussi représenté (HELBIG, nos 53, 57) et il y a là un rapport qu'il convient de noter avec d'autres peintures de Délos, mentionnées ci-dessous, chapitre IV, § 8, note avant-dernière.

(4) HELBIG, n° 40 ; SOGLIANO, *PM*, n° 28 ; *Bull. Inst.*, 1883, p. 145 ; *R. Mitt.*, 1889, p. 116 ; 1901, p. 325, etc.

(5) On remarquera que les peintures de Délos illustrent, d'une manière plus précise et plus vivante que celles de Pompéi, les préparatifs des *epula* : elles montrent en effet non seulement les mets que les fidèles consommeront, mais les apprêts même et la célébration du repas. L'étalage des victuailles est devenu à Pompéi, une simple « nature morte », destinée à amuser les yeux et à montrer le savoir-faire du peintre : ci-dessous, chapitre VI, § 28.

(6) *De agr. cult.*, LVII : *Hoc amplius Saturnalibus et Compitalibus in singulos homines congios III s.*

talìa (1). Et le scholiaste de Perse, par une étymologie assurément pleine de fantaisie, fait dériver *compitum* de *comptare* (2).

(1) VERG., *Catalecta*, V, 27. — Au vers suivant le poète se moque des *dapes sordidas* cuisinées pour cette fête. Le qualificatif convient au ton du morceau qui est une attaque très vive contre les divertissements grossiers d'un ennemi. Mais le mot de *dapes* et l'association qui en est faite avec le souvenir des *Compitalia* sont néanmoins à retenir.

(2) IV, 28 : *Compita proprie a comptando*.

CHAPITRE III

DIVERSES REPRÉSENTATIONS AGONISTIQUES

1. Une autre série de peintures, la plus nombreuse qui soit à Délos — elle comprend plus de vingt monuments (1) —, met

(1) Voir les monuments suivants dans BULARD, *DRP* :

1° : n° 2, au mur, 1^{er} enduit, p. 59, l. 9 (pl. II, 1 et BULARD, *PMD*, fig. 16, p. 46-47) = notre pl. I, I.

2° : n° 4, autel, face Ouest, 1^{er} enduit, p. 67, l. 13 (pl. III, 2, c et II, 3).

3° : *Ibid.*, 2^e enduit, p. 67, l. 27 (pl. III, 2, d et BULARD, *PMD*, pl. III A) = notre pl. I, II.

4° : n° 9, au mur, 1^{er} enduit, p. 78, l. 19 (pl. IV, et BULARD *PMD*, pl. IV) = notre pl. I, III.

5° : n° 10, autel, face Est, 3^e enduit, p. 82, l. 20 (pl. V, 1, d et VIII, 2) = notre pl. I, IV.

6° : *Ibid.*, face Ouest, 3^e enduit, p. 83, l. 21 (pl. I) = notre pl. I, V.

7° : n° 12, autel, face Est, 1^{er} enduit, p. 90, l. 1 (fig. 22) = notre pl. I, VI.

8° : n° 17, autel Est, face Est, p. 107, l. 34 (pl. VI, 1, B) = notre pl. I, VII.

9° : n° 18, au mur, 2^e enduit, p. 109, l. 8 (pl. IX) = notre pl. I, VIII.

10° : n° 20, autel, face Ouest, 1^{er} enduit, p. 113, l. 13 (fig. 38) = notre pl. I, IX.

11° : n° 21, au mur, 1^{er} enduit, p. 116, l. 1 (pl. XIV, 2) = notre pl. II, X.

12° : n° 22, au mur, 1^{er} enduit, p. 120, l. 10 (pl. X, 2 et BULARD, *PMD*, pl. II) = notre pl. II, XIII.

13° : n° 23, au mur, 4^e enduit, p. 123, l. 2 (pl. XI, 1 : il ne subsiste que les deux mains du personnage de droite, mais la pose de ces mains, ouvertes et tendues, ne laisse pas de doute sur la contenance de la figure).

14° et 14° bis : *Ibid.*, autel Sud, 3^e enduit, p. 124, l. 5 et 28 (BULARD, *PMD*, pl. I, à droite et à gauche de la représentation centrale) = notre pl. II, XI et XII.

15° : *Ibid.*, 4^e enduit, p. 125, l. 7 (il reste seulement l'une des jambes d'un des personnages autrefois opposés, celui de gauche) = notre pl. II, XVI.

en scène un couple d'hommes entièrement nus, ou ne portant autour des reins qu'un court vêtement retroussé (1). Debout et se faisant face, une des jambes parfois levée et ployée (2), le torse droit ou un peu renversé en arrière (3), tous deux ont les bras tendus en avant à la hauteur du visage ou du buste ; les mains sont grandes ouvertes, la paume tournée vers le sol ou dressée presque verticalement. Sur certains tableaux — en particulier sur ceux où une seule des deux jambes pose à terre — la symétrie des mouvements est si exacte qu'au premier abord elle ferait penser à quelque figure d'une danse, rythmée par la musique. Mais le témoignage d'un des autels peints trouvés en 1912 dans le Quartier du Stade (4) oblige à interpréter autrement cette image.

2. Le monument offre une forme rectangulaire. Les deux

16° : *Ibid.*, 5^e enduit, p. 125, l. 25 (jambe du personnage de droite ; BULARD, *PMD*, fig. 8, p. 21) = notre pl. II, xvii.

17° et 17° bis : *Ibid.*, autel Nord, 4^e enduit, p. 128, l. 12 et 17 (partie du personnage de gauche, à gauche de l'autel, du personnage de droite, à droite) = notre pl. II, xviii (le premier des deux lutteurs).

18° : *Ibid.*, 5^e enduit, p. 128, l. 24 (jambes du personnage de gauche).

19° et 19° bis : *Ibid.*, 8^e enduit, p. 129, l. 3 et 4 (comme ci-dessus 17° et 17° bis).

20° : n° 25, au mur, 4^e enduit, p. 134, l. 12 (fig. 47 et pl. V, 2) = notre pl. II, xix.

21° : *Ibid.*, 7^e enduit, p. 138, l. 8 (pl. XIII, 1) = notre pl. II, xiv.

22° : *Ibid.*, autel, face Nord, p. 141, l. 14 (fig. 53 et pl. XX) = notre pl. II, xv.

23° : *Ibid.*, face Sud, p. 143, l. 37 (fig. 55).

24° : n° 27, au mur, 1^{er} enduit, p. 154, l. 36 (moitié inférieure du personnage de droite).

A cette liste, on ajoutera, sous toutes réserves, le n° suivant, où seule une des jambes de l'un des lutteurs a subsisté ; mais la présence de l'amphore couchée derrière le personnage (ci-dessous, § 53 et, dans l'énumération donnée en note, le n° j) semble bien autoriser l'interprétation que nous proposons :

25° : n° 12, au mur, 1^{er} enduit, p. 88, l. 8 (fig. 19).

(1) Ce vêtement est celui qui a été étudié ci-dessus, p. 60-63 ; on reviendra ci-après, chapitre iv, § 4-6, sur l'usage qui en est fait ici.

(2) Ci-dessus, p. 97, n. 1, 4° (personnage de gauche), 5° (personnage de gauche), 8°, 9° (personnage de droite), 11°, 20° (personnage de droite).

(3) *Ibid.*, 12° (personnage de gauche), 14° (personnage de gauche), 20° (personnage de droite), 21° (personnage de droite).

(4) PLASSART, *BCH*, 1916, p. 176 sq.

faces latérales — la décoration de la face médiane n'importe pas ici — y sont pareillement occupées par une composition à deux personnages. Sur chacune d'elles, les figures, exécutées à la même échelle et peintes au moyen des mêmes couleurs, remplissent exactement le même espace, au centre du rectangle qui leur est réservé. Seul le sujet diffère : au Nord, est représenté le groupe dont on vient de parler (1) ; au Sud, deux lutteurs sont aux prises. L'un d'eux a saisi l'autre à bras-le-corps, par dessus l'épaule gauche et sous le bras droit ; le second a riposté aussitôt, mais la manœuvre à laquelle il recourt est un peu différente : l'une de ses mains s'est appliquée sur la nuque de l'adversaire et ne la lâche pas ; l'autre, qui cherche encore par où étreindre, est tendue, prête à agir, vers la partie moyenne de son corps (2).

3. L'association, sur les deux faces opposées d'un même autel, de deux sujets différents, mais dont la diversité se plie aux exigences de la symétrie, est un fait qui mérite de retenir l'attention. Il traduit, sous une forme particulière, une préoccupation commune à tous les peintres qui ont enluminé les autels de Délos : celle d'établir, au moyen des représentations qu'ils y traçaient, un lien nettement apparent entre les deux côtés de chacun de ces monuments (3). Ce souci de la cohésion et de l'unité du décor est si impérieux que beaucoup de peintres n'ont pas craint de pousser la ressemblance jusqu'à la parfaite identité : ils ont reproduit, sur les deux parements latéraux, sans autre changement que les variantes involontaires résultant d'une exécution

(1) Ci-dessus, p. 97, n. 1, 22°.

(2) *Ibid.*, 23°.

(3) Le seul exemple fourni par les autels rectangulaires est à la vérité celui du monument signalé ci-dessus, p. 97, n. 1, 5° et 6° (les autres ont tous perdu le revêtement qui garnissait l'une ou l'autre de leurs faces latérales). Mais, malgré la différence de forme, il convient de tenir compte, dans cette enquête, des autels semi-cylindriques qui sont voisins de la maison des *Dauphins* (*ibid.*, 14° à 19°) : la représentation du couple aux bras tendus y est placée aux extrémités du demi-cylindre, au voisinage du mur, la partie centrale étant réservée au sujet principal ; on retrouve à coup sûr la double image sur trois des enduits ayant appartenu au mieux conservé de ces autels (*ibid.*, 14°-14° bis à 16°) et fort probablement sur trois revêtements de l'autre autel (*ibid.*, 17°-17° bis à 19°-19° bis), l'ordonnance adoptée pour l'enduit ancien paraissant avoir été, à chaque rajeunissement du décor, adoptée pour la couche nouvelle.

hâtive, la même image, qui est toujours, on le remarquera, celle du couple aux bras étendus. Et il convient de noter aussi qu'inversement, dans tous les cas où ce couple est figuré sur un autel, il y est représenté non pas une fois mais deux, l'un des côtés répétant l'autre avec toute la fidélité possible. Le monument qui vient d'être décrit est le seul qui fasse exception à la règle. Mais la rigueur avec laquelle celle-ci est partout ailleurs appliquée ne permet guère d'admettre que le décorateur s'en soit, ici, pleinement affranchi : tout en évitant de peindre à deux reprises la même scène, trait pour trait, il s'est au contraire écarté le moins possible de l'usage établi, en choisissant pour le second côté de l'autel un sujet qui réponde au premier non seulement par une analogie extérieure, mais encore par un rapport intime de sens ; à la pure et simple réplique, il a substitué un « pendant ». Pour vérifier cette hypothèse, il convient de rechercher, dans les pratiques auxquelles donnait lieu la lutte, l'explication de la première figure aussi bien que de la seconde.

*
* *

4. Or il se trouve que sur un assez grand nombre de monuments figurés, statues et reliefs (1), mosaïques (2), peinture

(1) Par exemple : les deux bronzes du Musée de Naples (S. REINACH, *Rép. Stat.*, II, p. 541, 1 : les bras sont plus abaissés que sur les peintures de Délos et le torse plus incliné en avant ; mais la pose des mains et l'écartement des doigts sont aussi significatifs que possible) ; — la stèle d'Agaklès (CONZE, *Att. Grabr.*, II, 2, pl. CLXXXIII, n° 927 et p. 199). — Cf. aussi WALDSTEIN, *Arg. Her.*, II, pl. XLIX, 5 et p. 52.

(2) Mosaïque de Tusculum (groupe de deux personnages placé à peu près au milieu du long côté le plus gravement endommagé par le temps) : S. REINACH, *RPGR*, p. 279, 1. La perspective, assez particulière, adoptée pour représenter ces lutteurs, fait que leurs bras paraissent déployés en largeur plutôt que projetés en avant : en réalité, les mains ouvertes se tendent l'une vers l'autre. Pareillement, la main droite du personnage de droite se dirige non vers la tête de l'adversaire, dont elle paraît toute voisine, mais vers la main gauche de celui-ci, qu'elle cherche à saisir, suivant la tactique définie ci-dessous, même chap., § 23. — Mosaïque de Boscoreale (*Not. Sc.*, 1921, p. 450, fig. 15), où le geste est un peu différent : les deux bras y sont à demi tendus en avant de la poitrine, et non entièrement déployés en avant du visage (cf. ci-dessus, n. 1).

murale (1) et peintures de vases (2), pierres gravées (3), qui montrent des lutteurs « en garde », leur attribuent précisément la contenance prêtée par les peintres de Délos au couple de personnages qu'ils ont si souvent mis en scène. Les adeptes de la lutte — $\pi\acute{\alpha}\lambda\eta$ ou pancrace — attachaient en effet aux préliminaires du combat une importance aussi grande qu'à aucune des phases dont la succession constituait le combat lui-même. Se couvrant au moyen des bras portés en avant (4) — cette posi-

(1) Voir les deux figures opposées peintes sur l'un des murs du tombeau d'époque romaine, exhumé à Corinthe (Πρακτ. ἀρχ. ἐτ., 1882, p. 11-13 ; 1892, p. 112, n. 2), dont la reproduction, œuvre du peintre Lytras, est exposée à Athènes (Musée National, salle VII, mur Sud).

C'est aussi une peinture murale (et probablement une peinture sur stuc) qui orne le monument funéraire reproduit sur un lécythe à fond blanc du musée de Boston (FAIRBANKS, *Athen. lecyth.*, p. 188, n° 5 et pl. VI, figure médiane). Deux silhouettes, aussi sommairement tracées sur le vase que sur le modèle dont s'inspire le décorateur, montrent face à face, dans la pose qui va être décrite, non pas deux pugilistes (FAIRBANKS, *op. l.*, p. 188) mais deux lutteurs à la $\pi\acute{\alpha}\lambda\eta$, qui s'observent les mains amplement ouvertes, la paume dressée et tournée vers l'adversaire : la ressemblance est grande entre leurs mains et celles de certains athlètes de Délos (ci-dessus, p. 97 n. 1, nos 5, 6, 14 bis, les lutteurs placés à droite).

(2) Voir par exemple les monuments suivants où la représentation est particulièrement nette :

a : Coupe à figures rouges de Munich (n° 795), reproduite par NORMAN GARDINER, *Gr. athl. sp. a. f.*, p. 105, fig. 17 (= S. REINACH, *Rép. vas.*, I, p. 422, 2).

b : Vase de l'ancienne collection Hamilton : DE RIDDER, ap. *Dict. Ant.*, s. v. *Lucta*, fig. 4614, p. 1341 (= S. REINACH, *op. l.*, II, 330, 6).

c : Vase de l'ancienne collection Blacas, aujourd'hui au British Museum : BENNDORF, *Anzeig. der Kaiserl. Akad. der Wissensch. (Philos.-histor. Kl.)*, XXIII, 1886, fig. p. 87.

d : Vase du musée de Chiusi : KRAUSE, *Gymn. u. Agon.*, II, pl. XVIII^d, fig. 66^h,

e : Amphore panathénaique publiée par GERHARD, *Antike Bildwerke*, pl. VII, b.

(3) Pierre gravée de Florence : SAGLIO, ap. *Dict. Ant.*, s. v. *Athleta*, p. 517, fig. 598 = (agrandi) KRAUSE, *Gymn. u. Agon.*, II, pl. X, fig. 29.

(4) Voir, au sujet de la $\pi\acute{\alpha}\lambda\eta$, E. NORMAN GARDINER, *JHS*, 1905, p. 266 sq. ; du pancrace, KRAUSE, *op. l.*, I, p. 543 et le texte de PANÉTIUS, conservé par AULU-GELLE (*N. A.*, XIII, 28, 4), qui est cité *ibid.*, n. 2 : *Nam sicut illi [sc. pancratiastae] ad certandum vocati, projectis ante*

tion convenait à l'attaque non moins qu'à la défense — les adversaires, à quelques pas l'un de l'autre, s'observaient les yeux dans les yeux, épiaient l'instant favorable, cherchaient à se tromper l'un l'autre par des feintes sans cesse renouvelées (1). Les Grecs désignaient sous le nom de σύπτασις — le français « conjonction » traduit à peu près le mot — ce tête-à-tête d'un genre particulier (2) : souvent un long moment s'écoulait avant que, prenant pour de bon l'offensive, le plus audacieux des deux se décidât à saisir ou à frapper. C'est cette suite de manœuvres et de mouvements divers, préface nécessaire de tout engagement, que résumant, en un raccourci un peu conventionnel, les peintures à l'examen desquelles est consacrée la présente étude : les deux hommes aux bras étendus, aux paumes amplement étalées sont bien des athlètes, tout comme les lutteurs s'étreignant l'un l'autre, auxquels ils répondent symétriquement sur l'autel voisin du stade.

5. Mais, malgré l'étroite parenté qui reliait l'une à l'autre, par un vieux fond de pratiques communes, la lutte à main plate et la lutte mixte, n'existait-il pas, dans l'attitude de la mise en garde, quelque différence entre les deux formes d'ἄγων ? Et s'il en était ainsi, des indices permettraient-ils soit de discerner, parmi les peintures de Délos, la représentation de la πάλη et

brachiis consistunt, caputque et os suum, manibus oppositis, quasi vallo praemununt, membraque eorum omnia, priusquam pugna mota est, aut ad vitandos ictus cauta sunt, aut ad faciendos parata...

(1) Ces diverses manœuvres d'attaque et de défense avaient été, avec le temps, soigneusement définies et cataloguées par les fervents de la πάλη : « On savait l'effet produit par chaque geste, on avait une ruse pour chaque difficulté, une parade pour déjouer chaque ruse. » (GLOTZ, *Ét. soc. et jur.*, p. 268). Des spécialistes avaient codifié les règles auxquelles devaient obéir les athlètes et condensé en manuels les travaux plus volumineux. Un papyrus d'Oxyrhynchus, du II^e siècle après l'ère chrétienne, nous a conservé le memento du παιδοτρίβης, ou plus exactement les formules au moyen desquelles il dirigeait le combat et formait ses élèves (GRENFELL et HUNT, *Oxyrh. Pap.*, III, n° 466, p. 138 ; voir NORMAN GARDINER, *op. l.*, p. 15-16). Ces commandements montrent que les mouvements étaient décomposés et enseignés un par un. On voudrait pouvoir commenter les peintures de Délos au moyen d'un de ces guides du maître de πάλη : mais le fragment d'Oxyrhynchus ne paraît pas concerner le début de l'engagement.

(2) HYDE, *Olympic victor monuments and greek athletic art*, 1921, p. 229-30.

celle du pancrace, soit d'expliquer toutes ces images, sans distinction, par l'une des disciplines à l'exclusion de l'autre ?

6. Longtemps avant les découvertes de Délos, Benndorf (1) a tenté de distinguer, sur les monuments figurés, la mise en garde adoptée dans le pancrace de celle qui préparait les combats de la *πύλη*. Etudiant la stèle bien connue d'Agaklès, ce lutteur qu'un artiste attique, travaillant aux environs de l'an 400, a représenté dans l'exercice de son art (2), et la rapprochant de quelques-unes des peintures de vases énumérées plus haut, l'archéologue autrichien a signalé que celles-ci, tout en se ressemblant de fort près, présentent pourtant certaines variantes de détail, dans la pose attribuée aux combattants. Et il a proposé de diviser en deux groupes, d'après cette observation, la série des couples athlétiques. Ici en effet, les antagonistes sont solidement campés sur leurs jambes écartées, l'une portée en avant, l'autre ramenée en arrière ; le buste s'incline vers l'adversaire, comme afin de se rapprocher de lui à bonne distance : le poids du corps est ainsi réparti également entre les deux jambes, ce qui procure au combattant une assiette aussi stable que possible. Là au contraire — et c'est sous cet aspect que le sculpteur a représenté Agaklès (3) —, le torse est dressé verticalement, les jambes plus rapprochées l'une de l'autre, les pieds moins adhérents au sol : la jambe qui soutient le corps s'incurve légèrement, afin de préparer et pour ainsi dire d'amorcer le libre jeu du jarret ; l'autre touche à peine la terre, ou même se soulève tout à fait, le pied menaçant, l'articulation du genou prête à se détendre comme par un brusque déclic. Visiblement, la première de ces poses est destinée surtout à assurer l'équilibre de l'athlète, la seconde à augmenter la rapidité de ses mouvements, à lui permettre de déployer toute son agilité, toute la souplesse de ses muscles. C'est pourquoi Benndorf n'hésite pas à reconnaître, d'une part le *παλαστής*, dont la préoccupation maîtresse,

(1) *Anzeig. der Kaiserl. Akad. d. Wissensch. (Philos.-histor. Kl.)*, XXIII, 1886, p. 85-90.

(2) Ci-dessus, p. 100, n. 1 (= S. REINACH, *Rép. Rel.*, II, p. 382, 1).

(3) La même pose se retrouve sur les peintures de vases signalées ci-dessus, p. 101, n. 2, *b*, *c*, *d* : c'est de l'examen de ces trois monuments que Benndorf tire la plus grande partie de son argumentation.

qu'il cherche à étreindre ou qu'il se dérobe, est de veiller à ne pas se laisser jeter ou entraîner à terre, de l'autre le pancratiaste, attentif à frapper non moins qu'à saisir, et qui, des jambes aussi bien que des bras, est capable d'asséner en un clin d'œil le coup imprévu qui réduira l'adversaire à merci. On remarquera de plus, ajoute l'auteur, que le pancratiaste, au lieu d'étaler les mains comme le *παλαιστής*, les entr'ouvre seulement : tactique qui convient à la lutte mixte et ne convient qu'à elle ; en effet, celui qu'il adopte peut, avec une égale promptitude — les deux mouvements étant par avance à demi accomplis —, soit fermer tout à fait les mains, afin de combattre avec les poings suivant les traditions de la *πυγμαχή*, soit au contraire les déployer en écartant les doigts, qui s'inséreront ainsi plus sûrement et à fond entre ceux de l'adversaire immobilisé : et cette manière d'engager le corps à corps est celle dont se sert la *πύλη* (1).

7. La distinction ainsi établie a été tenue pour valable par tous les auteurs qui, depuis la publication de l'article que nous venons de résumer, ont commenté la stèle d'Agaklès (2). Après les découvertes de Délos, il paraît au contraire bien difficile de la maintenir, du moins si les observations suivantes sont exactes :

1^o Sur deux des peintures exhumées dans l'île (3) on retrouve bien, prêtée aux deux combattants qui y sont accouplés, la pose particulière des jambes par laquelle, d'après Bennedorf, le pancratiaste « en garde » se distinguerait du *παλαιστής* au même moment du combat. Mais, sans parler du torse et de la tête que deux de ces athlètes rejettent fortement en arrière (4), tandis qu'Agaklès les tient droits l'un et l'autre, les mains s'y étalent

(1) BENNDORF, *op. l.*, p. 88 : « Die Hände zeigen eine Mittellage zwischen völliger Streckung und völligem Geschlossensein, können sich mithin ebenso leicht zu Faust ballen, um den Gegner zu schlagen... wie gänzlich öffnen, um seine Hände zu ergreifen und mit ihnen zu ringen. » La même idée est déjà exprimée, sous une forme toutefois moins précise, dans KRAUSE, *op. l.*, I, p. 545.

(2) Voir par exemple ce qui a été dit de ce monument et des origines auxquelles il remonterait, par H. LECHAT (*Pythagoras de Rhégion*, p. 21 et n. 4).

(3) Ci-dessus, p. 97, n. 1, 8^o et 12^o (pl. I, VII et II, XIII).

(4) Voir sur la seconde des deux peintures, qui est la mieux conservée, l'athlète de gauche.

au lieu de se fermer à demi, comme le voudraient, toujours suivant le même savant, les règles du pancrace. Dira-t-on que le premier des deux critères admis par Benndorf suffit, à défaut du second, à faire reconnaître un pancratiaste ? Trois autres tableaux de Délos viendront ruiner cette assertion (1) : ils montrent tous trois, en face d'un lutteur à la jambe levée, un adversaire dont les deux pieds reposent sur le sol ; comment admettre que la mise en garde de la *πάλη* et celle du pancrace aient pu, à un moment quelconque, se faire vis-à-vis dans un même combat ? On insistera peut-être en rappelant que plus d'un monument figuré met en scène des pancratiastes ayant à la fois les deux bras tendus en avant et la jambe levée dans la direction de l'antagoniste, qu'ils menacent ainsi d'une double atteinte (2). Mais il sera facile de répondre que ces athlètes n'en sont pas restés, comme ceux de Délos, au préambule de l'engagement ; au lieu de s'observer à distance, dans une position d'attente, ils ont entamé la lutte et la mènent vigoureusement, frappant de près et à coups redoublés ; aussi bien, les mains ouvertes se sont-elles fermées pour marteler l'adversaire et c'est du poing plus encore que du pied, que les combattants assènent leurs coups (3).

(1) Ci-dessus, p. 97, n. 1, 1^o (le personnage de droite seul lève une des jambes), 9^o (la figure de droite, bien conservée, a la jambe levée ; l'autre, peu distincte et incomplète, avait les jambes dans le prolongement du torse), 21^o (la jambe droite du lutteur de droite est levée, bien qu'à peine pliée ; il ne saurait y avoir de doute sur le mouvement ainsi esquissé : le peintre a indiqué une ombre portée à côté de chacun des trois pieds qui posent à terre, et d'eux seuls.) — Voir nos pl. I, 1 et VIII, II, XIV.

(2) Groupe figuré sur la mosaïque de Tusculum (S. REINACH, *RPGR*, p. 279, 1 ; cf. NORMAN GARDINER, *Gr. athl. sp. a.f.*, fig. 22, p. 177) ; — petit bronze du Louvre : DE RIDDER, *Br. ant. Louvre*, I, pl. 63, n^o 1067 et p. 131 (= S. REINACH, *Rép. Stat.*, II, p. 543, 4) : on remarquera que le personnage, au lieu de se renverser en arrière, a le corps quelque peu penché en avant ; autrement, il pourrait, en touchant l'adversaire, tomber lui-même à la renverse : ce danger ne menace pas les lutteurs de Délos mentionnés ci-dessus, p. 104, n. 3, puisqu'ils ne frappent pas du pied l'autre lutteur.

(3) Sur la mosaïque de Tusculum (ci-dessus, n. 2), un seul des combattants a la jambe levée, comme sur les peintures de Délos. Mais ce n'est pas une raison pour qu'on interprète celles-ci comme celle-là. Si, à un instant donné du combat proprement dit, un seul des pancratiastes attaque l'autre

9. Ainsi, le mouvement de la jambe tendue en l'air et ployée au genou ne peut avoir appartenu en propre au pancrace. On observera d'autre part qu'il convient parfaitement pour traduire un genre d'attaque qui n'était pas rare dans la *πύλη* : les *παλαίσται* avaient le droit en effet non seulement d'empoigner l'adversaire par les mains et par les poignets (1), ou de l'étreindre à bras-le-corps, mais aussi de l'immobiliser en s'attachant à ses jambes et de lui faire perdre l'équilibre par ce moyen (2). Absolument rien n'indique, ni sur les peintures de Délos, ni même sur la stèle d'Agaklès et les autres monuments énumérés par Benndorf, que les lutteurs à la jambe levée aient adopté cette pose en vue d'asséner à ceux qui leur font face un coup de pied. De même que leurs mains tendues sont toutes prêtes à s'abattre pour saisir, de même leurs jambes, avancées et déjà en mouvement, guettent l'instant où l'une d'elles pourra s'insérer entre celles de l'antagoniste, afin d'enlacer et de paralyser celui-ci jusqu'à la fin du combat. Et non moins que l'attaque au moyen des bras, cette tactique donne lieu à des manœuvres, à des feintes incessantes, dont sculpteurs et peintres ont tenté de rendre, selon leur savoir-faire et les moyens d'expression dont ils disposaient, la vivante complexité (3).

à coups de pied, rien de surprenant à cela : mais il serait inadmissible qu'au moment de la mise en garde, un des deux adversaires suive les règles du pancrace, tandis que l'autre ne les observerait pas. Les deux monuments cités p. 105, n. 2, montrent d'ailleurs nettement le lutteur lançant son coup de pied, ce qui n'est nulle part le cas à Délos.

(1) BULARD, *Ἀπὸ χειρὶσμός*, *REA*, 1924, p. 193 sq.

(2) KRAUSE, *op. l.*, p. 413-14 ; DE RIDDER, ap. *Dict. Ant.*, s. v. *Lucta*, p. 1342. — Les observations présentées à ce sujet par NORMAN GARDINER (*JHS*, 1905, p. 26-28) et d'après lesquelles on ne devait pas, dans la *πύλη*, s'attaquer aux jambes, me paraissent fort contestables : au demeurant l'auteur a renoncé par la suite à cette assertion (*Gr. athl. sp. a. f.*, p. 380).

(3) Il convient toutefois de ne pas donner à chacun des mouvements qui composent cette gesticulation un sens trop précis. La jambe levée n'indiquait pas nécessairement la préparation d'un coup de pied ou d'un enlacement. Un *πύκτης* — il a aux mains les *ἱμάτιας* — est figuré, sur une mosaïque de Prato Rotatore, dans la pose même qui serait, d'après Benndorf, celle des pancratiastes (S. REINACH, *RPGR*, p. 278,6) : or il est certain que les jambes n'intervenaient pas dans les combats de la *πύλη*. La vérité est que cette mise en action de tous les membres est destinée à indiquer la vivacité, l'agilité du lutteur, la parfaite souplesse de toutes

2° Pareillement, il n'est pas douteux que la disposition donnée aux mains, sur quelques-unes des peintures de Délos (1), ne rappelle de près celle que le sculpteur a adoptée sur la stèle d'Agaklès : les doigts, sans être à proprement parler repliés, s'incurvent de telle sorte que le dos de la main, du poignet à l'extrémité des phalanges, dessine un arc d'une convexité très peu prononcée. Mais il se trouve que cette pose, soi-disant révélatrice du pancrace, n'est prêtée à aucun des agonistes à la jambe levée, dont il vient d'être parlé. Bien plus, la décoration d'autel où elle est figurée avec le plus de netteté (2) est peut-être, de toutes, celle où le groupe de lutteurs ressemble le moins aux prétendus pancratiastes : en effet, au contraire d'Agaklès et de ses pareils, les deux adversaires qui y sont mis en scène — on reviendra tout à l'heure sur cette représentation (3) — n'engagent dans la lutte qu'un seul de leurs bras, l'autre étant ramené vers la poitrine ou tombant le long du flanc.

11. En outre, si la légère flexion des doigts et l'ouverture incomplète de la main avaient réellement distingué la mise en garde usitée dans le pancrace de celle que pratiquaient les adeptes de la $\pi\alpha\lambda\eta$, comment les décorateurs de Délos n'auraient-ils pas pris soin de marquer, sommairement peut-être, mais de manière à la rendre sensible dès le premier abord (4), la différence entre deux contenance maintes fois observées par eux-mêmes et familières à tous ceux qui devaient contempler et juger leur ouvrage ? Or, une revue générale des groupes d'agonistes peints par eux sur les autels et les murs des maisons — de ceux

ses articulations qu'il fait fonctionner non par nécessité, mais presque par plaisir et par jeu, afin de paraître, comme diraient nos athlètes modernes, « en pleine forme ». La liaison entre les exercices gymnastiques et la musique a pu contribuer à développer cette sorte de rythmique.

(1) Ci-dessus, p. 97, n. 1, 5° (personnage de gauche) ; voir aussi, bien que le détail soit moins net, *ibid.*, 1° (personnage de gauche) = pl. I, iv et i.

(2) Ci-dessus, p. 56, n. 1, 5° = *ibid.*, iv.

(3) Ci-dessous, même chap., § 22 sq.

(4) Malgré leur médiocre habileté, ces praticiens ont exprimé, en les schématisant, pour ainsi dire, avec un plein succès, certains gestes rituels (ci-dessus, p. 38-39, p. 41 et n. 3) ; ils auraient pu rendre, suivant le même esprit, l'opposition dont nous parlons.

du moins d'entre ces groupes d'où les bras n'ont pas disparu (1) — montre qu'il serait tout à fait vain de songer à répartir ces figures géminées entre deux séries à la fois distinctes et homogènes, en prenant comme principe de classement l'aspect donné aux mains. L'indication, souvent presque schématique, à laquelle s'est arrêté le peintre lorsqu'il a représenté ces extrémités, comporte au contraire une grande variété et donne lieu à presque autant de cas particuliers qu'il existe de peintures. Ainsi, certains lutteurs tendent les mains tout à fait à plat, dans le prolongement exact des avant-bras (2), et leurs doigts paraissent être joints. D'autres fois, le mouvement est le même, mais les doigts s'écartent les uns des autres, la main se déployant aussi largement qu'elle le peut (3). Ailleurs encore, à l'extrémité du bras horizontalement allongé, la main se redresse, presque jusqu'à prendre une direction verticale : elle reste toujours étalée, la paume regardant l'adversaire (4). La diversité individuelle de cette gestulation ne saurait révéler deux méthodes différentes de combat.

3^o Enfin, si laissant de côté les peintures de Délos, on en revient à l'exposé de Benndorf et qu'on examine à nouveau, averti par les précédentes observations, la stèle d'Agaklès et les peintures de vases qui lui ressemblent, on s'apercevra que la thèse de l'auteur, même à n'en faire l'application qu'à ces quelques monuments, donne lieu à mainte objection. Bien plus, les faits mêmes d'où elle est déduite paraîtront singulièrement ténus ou, pour mieux dire, tout à fait douteux. Il n'est pas sûr par exemple, à y regarder de près, que les athlètes où il conviendrait de reconnaître des pancratiastes soient bien représentés avec la pose particulière des mains qui les distinguerait des simples lutteurs. Le contraire est certain pour ce qui est du premier

(1) Le nombre des figures sur lesquelles peut porter cette enquête est, au total, de vingt-deux (voir pl. I et II).

(2) Ci-dessus, p. 97, n. 1, 1^o (personnage de gauche, main droite), 3^o (personnage de gauche), 14^o bis (*id.*) = pl. I, 1 et II ; pl. II, XII.

(3) *Ibid.*, 1^o (personnage de gauche, main gauche), 4^o (personnage de gauche), 6^o (*id.*), 12^o (*id.*), 22^o (*id.*), 21^o (les deux personnages) = pl. I, 1, III, V et pl. II, XIII, XIV, XV.

(4) *Ibid.*, 5^o (le personnage de gauche), 14^o (le personnage de droite), 14^o bis (*id.*) = pl. I, IV et II, XI, XII.

des trois vases auxquels se réfère l'archéologue autrichien (1), celui qui a fait partie de l'ancienne collection Hamilton : les deux combattants y tendent l'un vers l'autre des paumes amplement déployées (2), des doigts allongés — celui de droite — ou à peine recourbés — celui de gauche. Les mains d'Agaklès lui-même et celles de l'athlète peint sur le vase de l'ancienne collection Blacas (3) ne sont peut-être pas aussi franchement étalées, mais c'est par erreur que Benndorf a cru les voir à demi fermées : l'aspect qu'elles présentent est, en réalité, fort voisin de celui qui a été décrit tout à l'heure, à propos de quelques images de Délos (4), où le profil de la main, incomplètement étendue, décrit une courbe peu prononcée. Enfin, s'il est exact que sur le vase conservé au Musée de Chiusi (5) l'un des deux agonistes, celui de droite, tient repliés et contractés les doigts de la main droite, il est visible que ce n'est pas en attendant de les ouvrir ou de les fermer, d'après l'attaque — ou la riposte — que les circonstances lui suggéreront, mais bien parce qu'il les applique vigoureusement sur la paume, le poing serré et déjà levé pour frapper : la main gauche reste d'ailleurs, pendant ce temps, grande ouverte, guettant, ainsi qu'il est d'usage dans les combats de la *πάλη*, la main ou peut-être le poignet de l'adversaire.

13. Ainsi des quatre monuments, un seul, le dernier, montre réellement que dans la phase préliminaire du combat, les pancratiastes en garde — ou du moins certains d'entre eux — se tenaient également prêts à recourir, suivant les besoins et l'inspiration du moment, soit à l'un soit à l'autre des deux genres de lutte que combinait le pancrace. Encore résulte-t-il de ce témoi-

(1) Ci-dessus, p. 103, n. 3.

(2) Ci-dessus, p. 101, n. 2, *b*.

(3) Les mains d'Agaklès, comme celles des figures signalées ci-dessus, p. 107, n. 1, ne sont *pas tout à fait déployées*, mais il s'en faut de beaucoup qu'elles soient à *demi fermées* comme l'indique Benndorf (ci-dessus, p. 104, n. 1). — Sur le vase Blacas, à en juger d'après la reproduction publiée par le même érudit, les mains paraissent moins franchement étalées que sur le vase Hamilton et celui du Musée de Chiusi : mais on ne saurait non plus les qualifier d'entr'ouvertes (ci-dessus, p. 101, n. 2, *c*).

(4) Ci-dessus, p. 107 et n. 1.

(5) Ci-dessus, p. 101, n. 2, *d*.

gnage que la tactique d'attente adoptée par eux à ce moment différerait de celle qu'a imaginée Benndorf : au lieu de demeurer pour ainsi dire à mi-chemin entre les deux méthodes, en donnant à leurs mains cette « position intermédiaire » (1) qui ne laissait rien percer de leurs intentions, ils traduisaient au contraire, par l'emploi différent assigné à chacun de leurs bras, leur double aptitude. L'observation s'accorde d'ailleurs avec celles auxquelles conduirait un examen attentif des multiples représentations consacrées non plus au prélude du pancrace, mais au combat proprement dit : ces images montreraient en effet que rien n'empêchait les athlètes de lutter d'un bras avec le poing fermé, à la manière des pugilistes, de l'autre au moyen de la main ouverte, suivant les habitudes de la *πάλη* (2).

14. En conclusion, le *criterium* qui eût permis de distinguer, parmi les couples d'athlètes en garde, deux catégories de combattants, pancratiastes d'une part, *παλαισται* de l'autre, ne saurait être maintenu. La vérité est que sauf une seule exception, constituée par le vase de Chiusi, tous les monuments dont nous avons fait mention, peintures de Délos, stèle d'Agaklès, représentations diverses apparentées avec cette effigie, forment un ensemble homogène. Entre les figures où apparaissent le plus nettement les particularités de pose et de mouvements que l'on prétend être révélatrices du pancrace, et celles qui s'en éloignent le plus, il existe toute une série d'intermédiaires, reliant entre eux les extrêmes comme par les anneaux d'une chaîne : dans cette suite ininterrompue, aucune solution de continuité ne laisse deviner une limite séparant deux sujets distincts.

15. Mais d'autre part, ce serait une erreur d'opposer en bloc ce groupe compact de représentations au monument unique que nous venons d'en exclure, et sous le prétexte que celui-ci met en scène des pancratiastes, de reconnaître partout ailleurs des *παλαισται*. L'image tracée sur le vase de Chiusi est trop exceptionnelle pour que le mode d'attaque qu'elle illustre ait été le seul en usage dans le pancrace : c'est surtout après la prise de contact que s'échangeaient, dans ce genre de lutte, les coups de

(1) « Mittellage » : ci-dessus, p. 104, n. 1.

(2) KRAUSE, *op. l.*, I, p. 545-46 ; II, pl. XVIII, fig. 68 et XIX, fig. 69.

poing. Il est donc vraisemblable que les manœuvres préalables, au moyen desquelles les adversaires cherchaient à se surprendre l'un l'autre, ressemblaient de fort près à la même partie du combat, lorsqu'il était livré selon les règles de la *πίλη* : et ainsi rien, dans la position donnée aux bras ou aux jambes des agonistes, ne permettrait de distinguer entre elles, à ce moment initial où elles se confondent encore, les deux disciplines (1).

* * *

16. S'en tiendra-t-on, pour ce qui est des tableaux de Délos, à ce résultat négatif ? Sans chercher à y découvrir un principe de classement insaisissable, on présentera toutefois, au sujet de ces monuments, les remarques suivantes, extérieures, si l'on peut dire, aux peintures elles-mêmes — du moins les deux premières —, mais qui apportent, en faveur de l'interprétation par la *πίλη*, d'assez fortes présomptions à défaut d'une certitude :

1^o On sait que le pancrace était, parmi les jeux athlétiques des anciens, celui qui exigeait le plus de force, d'énergie et d'adresse. Les lutteurs y étaient préparés par une formation spéciale, particulièrement longue et minutieuse. Les traditions qui le régissaient, admettaient les combinaisons les plus diverses de moyens d'attaque et de défense multiples, les uns empruntés à la *πυγμή* ou à la *πάλη*, les autres inconnus ailleurs : cette complexité, qui faisait une place égale à la brutalité et à la ruse, tenait en haleine la curiosité du spectateur, lui procurait les émotions les plus inattendues et les plus violentes. C'est pourquoi, ce genre de lutte fut en Grèce et à Rome, l'objet d'un intérêt passionné : les victoires, souvent chèrement achetées,

(1) Ainsi s'expliquerait que les allusions, faites par les auteurs anciens aux bras étendus et sans cesse en mouvement des pancratiastes, nous paraissent s'appliquer à toute la série des monuments dont il vient d'être parlé, sans distinction (PANAETIUS, *ap.* AUL. GELL., *N. A.*, XIII, 28, 4, cité ci-dessus, p. 101, n. 4; ESCHINE, *in Timarch.*, 26 et 33 ; cf. BENNDORF, *op. l.*, p. 89). Si ces auteurs ont parlé de pancratiastes plutôt que de *παλαιστᾶι*, c'est peut-être que la multiplicité des moyens d'attaque dont disposait le pancrace obligeait l'athlète en garde à une gesticulation encore plus incessante que celle des lutteurs à la *πάλη* au même moment du combat.

des pancratiastes, étaient considérées comme plus glorieuses que toutes les autres, en particulier que celles remportées par les *παλίσταί* (1). Il est donc naturel de supposer que si les combats commémorés par les peintures de Délos avaient été livrés selon les règles d'une discipline si populaire, les décorateurs, n'auraient pas choisi, pour en perpétuer le souvenir, précisément l'une des phases de la lutte où le pancrace pouvait être confondu avec un autre *ἀγών*, moins réputé que lui : ils se seraient au contraire ingéniés à le faire reconnaître sans hésitation possible, en reproduisant, de préférence à toute autre, une de ces manœuvres, interdites dans les autres formes de la lutte, et par où s'exprimait avec le plus d'éclat la méthode propre aux pancratiastes : telle l'attaque à coups de pied, ou plutôt encore les passes finales du *κάτω παγκράτιον*, à la fois savantes et perfides, qui permettaient à l'un des adversaires de réduire l'autre à merci, sans même l'étaler à terre, par la torsion imprévue d'un membre ou la compression cruelle de quelque partie du corps mal défendue contre la douleur (2). Or, sur les dix-huit ou vingt peintures assez complètes et assez distinctes pour qu'il soit légitime d'en tenir compte dans cette enquête, pas une ne montre une jambe qui se détende pour frapper, pas une ne met en scène les lutteurs cramponnés l'un à l'autre dans une de ces étreintes aux triples et quadruples enlacements, où disparaissait presque la forme humaine, pas une en un mot ne fixe l'instant à la fois décisif et distinctif du combat, celui dont la reproduction, même simplifiée à l'extrême, eût été propre à révéler la qualité des combattants, à exalter leur valeur, à leur faire honneur de l'endurance et du courage exceptionnels dont volontiers ils se targuaient.

2° On a noté, au début du présent chapitre (3), le rapport étroit qui existe entre deux peintures dissemblables mais

(1) NORMAN GARDINER, *Gr. athl. sp. a. f.*, p. 437 — Voir en particulier le témoignage des PHILOSTRATE, *Imag.*, II, 6, 1 et 3 ; *Gymn.*, XI (ed. Jüthner, p. 140, l. 16 sq. : Ὅποσα τέ ἐστὶν ἐν ἀγωνίᾳ προτετίμηται πάντων τὸ παγκράτιον, καίτοι συγκείμενον ἐξ ἀτελοῦς πάλης καὶ ἀτελοῦς πυγμῆς. — Cf. le commentaire de l'éditeur à ce texte, *ibid.*, p. 206).

(2) NORMAN GARDINER, *op. l.*, p. 448 ; *JHS*, 1906, p. 6 sq.

(3) Ci-dessus, p. 98-99.

analogues, symétriquement placées sur les petits côtés d'un même autel. Or si rien ne permet de reconnaître la πάλη plutôt que le pancrace sur l'une de ces peintures — celle qui appartient à la série étudiée ici —, il n'en est pas de même pour l'autre, où les deux adversaires ayant renoncé à la tactique faite d'observation et d'attente, ont commencé vraiment le combat : la manière dont ils se saisissent, ou cherchent à se saisir l'un l'autre indique qu'ils se mesurent suivant les règles de la lutte à main plate.

19. Un des procédés les plus usités par les παλαισται pour engager le corps à corps était en effet celui que désignent le substantif τραχηλισμός et le verbe τραχηλίζειν (1). De nombreux monuments en donnent une idée précise (2). L'un des athlètes, passant à l'offensive, attrapait l'autre par le cou, soit afin de lui couper le souffle (3), soit plutôt parce que cette partie du corps est, de toutes, celles qui offre la prise la plus commode. Le mouvement était, en général, accompli d'une seule main, la seconde s'employant à une autre manœuvre, étroitement liée à la précédente, mais dont la nature pouvait varier. Tantôt l'assaillant, avant même de s'attaquer à la nuque de l'adversaire, s'était saisi de son poignet ou de son avant-bras : par un effort de traction habilement combiné avec cette double étreinte, il cherchait à lui faire perdre son aplomb et à le jeter à terre (4). Tantôt, le τραχηλισμός n'était que le début du corps à corps proprement dit : le bras demeuré libre tentait de contourner la taille du second lutteur ; lorsqu'il y avait réussi, une dérobadé était devenue impossible et la phase décisive ne pouvait tarder, celle où le combattant le plus vigoureux, parfois le plus leste ou

(1) KRAUSE, *op. l.*, I, p. 430 et n. 3 ; NORMAN GARDINER, *JHS*, 1905, p. 272 sq., et *Gr. athl. sp. a. f.*, p. 386 et n. 1 ; DE RIDDER, *ap. Dict. Ant.*, s. v. *Lucta*, p. 1345.

(2) GERHARD, *Etr. Sp.*, II, pl. CCXXIV (= *Dict. Ant.*, s. v. *Atalante*, p. 511, fig. 592) ; *JHS*, 1905, p. 263, fig. 1 ; p. 274 sq., fig. 11 sq. ; WEEGE, *Jahrb. arch. Inst.*, 1916, p. 126 et pl. VIII, au registre moyen (= *Etrusk. Grabmal.*, Beilage II, au registre supérieur).

(3) KRAUSE, *op. l.*, I, p. 417.

(4) PHILO, Περὶ ὀνείρ., 163 ; PLUT., *Apophth. Lac.*, 234 D, 44 (au mot προστραχηλίζοντος est associé celui de χειραψία, qui indique l'application de la main sur le cou et peut-être aussi sur le bras).

le plus adroit, renversait l'autre, soit d'une poussée bien calculée, soit après l'avoir soulevé à bras-le-corps de manière à lui faire perdre tout appui sur le sol, soit encore au moyen de cette suite de mouvements, décrite par les textes et figurée sur les vases peints, qui faisait passer le vaincu sur le dos du vainqueur accroupi, et de là sur l'arène, où il s'étalait de tout son long (1).

20. Le *τραχηλισμός* représenté sur l'autel de Délos est un acheminement vers le corps à corps. Les deux antagonistes en usent l'un et l'autre : chacun d'eux allonge un bras vers la nuque qu'il veut entourer (2) ; mais ni l'un ni l'autre n'est encore arrivé à ses fins. Le plus grand des deux, celui de gauche, favorisé par sa haute stature et la longueur de ses membres, semble toutefois plus près du but que l'autre ; c'est pourquoi, profitant de l'instant favorable, il recourt à la manœuvre complémentaire qui vient d'être décrite : son second bras, le droit, s'avance vers le buste de l'adversaire, cherchant à l'enlacer au haut des côtes. Celui-ci, à son tour, tout en évitant de lâcher prise du bras droit tendu, répond à cette attaque par une parade à la fois et par une riposte : il évite l'étreinte en esquissant vers le spectateur un mouvement de côté (3), et tirant habilement parti de sa petite taille, qui lui permet de saisir l'adversaire aussi bas que possible — par conséquent de menacer plus dangereusement son équilibre que ne le ferait un antagoniste

(1) NORMAN GARDINER, *Gr. athl. sp. a. f.*, p. 383 et n. 4 ; c'est cette manière de jeter bas l'adversaire que LUCIEN (*Anach.*, XXIV) dénomme εἰς ὕψος ἀναβαστάσαι τὸν ἀντίπαλον.

(2) C'est sans doute à ce moment de la lutte que fait allusion PHILOSTRATE (*Vit. Soph.*, p. 225) : « Ὁ Πολέμων προσῆλθε τῷ Διονυσίῳ καὶ ἀντερείσας τὸν ὤμον ὥσπερ οἱ τῆς σταδιαίας πάλης ἐμβολίζοντες... ».— Les mots σταδιαία πάλη sont évidemment employée ici par erreur au lieu de σταδαία πάλη équivalent d'ῥοθή πάλη (NORMAN GARDINER, *JHS*, 1905, p. 264, n. 4) : le *τραχηλισμός* fait en effet partie de cette forme de la πάλη (DE RIDDER, *op. l.*, p. 1340 et n. 62).— La manœuvre employée par les deux lutteurs de Délos est aussi celle dont usent Éros et Pan sur une peinture d'Herculanum qui les montre luttant à la πάλη (HELBIG, *Wdgm.*, n° 404 = S. REINACH, *RPGR*, p. 114, 6 ; cf. aussi HELBIG, n° 405).

(3) D'après NORMAN GARDINER, *JHS*, 1905, p. 264-65, cette parade est celle à laquelle s'appliquent les termes techniques de παράθεσις et de παρεμβολή : cette interprétation du mot παράθεσις est toutefois repoussée par JUETHNER, *Philostratos Ueber Gymnastik*, p. 27-28.

de même grandeur — il se prépare à le prendre soit par la ceinture, soit peut-être entre les jambes, de manière à le faire basculer en le soulevant au-dessus du sol (1). En tous cas, il paraît difficile d'admettre que le geste de sa main gauche portée en avant soit destiné, suivant l'explication qui en a été proposée (2), à saisir, pour faire diversion, les parties génitales de l'adversaire : le bras est bien allongé dans la direction et à peu près à la hauteur où se trouvent ces organes, mais en avant et à quelque distance ; du reste, toute attaque dirigée contre les *pudenda* était rigoureusement interdite par les règlements de la $\pi\acute{\alpha}\lambda\eta$, et même par ceux du pancrace (3).

21. Ainsi, l'épisode, figuré sur ce tableau est un de ceux qui trouvaient place, d'une manière constante, dans les combats entre $\pi\alpha\lambda\alpha\iota\sigma\tau\alpha\iota$. Comment admettre, lorsqu'on est familier avec la logique, très stricte en son genre, à laquelle obéissaient les peintres de Délos dans la décoration de leurs autels, que l'un de ces illustrateurs ait pu représenter, sur les deux faces latérales d'un même monument, d'une part une péripétie appartenant en propre à la $\pi\acute{\alpha}\lambda\eta$, d'autre part une mise en scène empruntée au pancrace ?

3^o Enfin, pour en revenir à l'examen des peintures qui mettent en scène le couple des lutteurs en garde, on observera que certaines d'entre elles (4), d'ailleurs toutes semblables

(1) Cette manœuvre est représentée par la peinture de vases : *JHS*, 1907, p. 259, fig. 5, au bas et à gauche = NORMAN GARDINER, *Gr. athl. sp. a. f.*, p. 345, fig. 96 (l'un des adversaires passe la main entre les deux jambes de l'autre). C'est probablement aussi la même manière d'attaquer qui est commandée à l'un des lutteurs dans le formulaire, à l'usage des maîtres de gymnastique, dont il a été parlé ci-dessus, p. 102, n. 1 : $\Sigma\delta\ \kappa\alpha\tau\grave{\alpha}\ \tau\omicron\omega\mu\ \delta\acute{\omicron}\sigma\ \pi\lambda\acute{\epsilon}\xi\omicron\nu$ (GRENFELL et HUNT, *op. l.*, n^o 466, p. 138, col. II, l. 26-27 ; cf. JUETHNER, *op. l.*, p. 26-30.)

(2) PLASSART, *BCH*, 1916, p. 184. — D'autres monuments où le geste est presque identique pourraient donner lieu à la même erreur : *Dict. Ant.* s. v. *Lucta*, p. 1342, fig. 4617.

(3) NORMAN GARDINER, *JHS*, 1906, p. 5 et *Gr. athl. sp. a. f.*, p. 438 : les *pudenda* sont évidemment au nombre des parties du corps auxquelles s'applique l'interdiction d' $\acute{\omicron}\rho\acute{\upsilon}\tau\tau\epsilon\iota\nu$ qui est l'une des règles du pancrace.

(4) Ci-dessus, p. 97, n. 1, 5^o, 6^o, 14^o et 14^o bis (le lutteur de droite), 22^o ; voir aussi *ibid.*, 20^o (le lutteur de gauche ; cf. *DRP*, n^o 25, p. 135, l. 3 et p. 134, n. 5) = pl. I, IV et V, pl. II, XI et XII.

aux autres, s'en distinguent pourtant par un détail, signalé plus haut en passant (1), mais sur lequel il importe d'attirer à nouveau l'attention. Chacun des deux personnages qui y sont opposés ne tend dans la direction de l'adversaire qu'un seul bras, à la main ouverte : l'autre est plié carrément et ramené vers la poitrine, parfois vers la hanche ou le ventre (2). Cette pose ne saurait indiquer un genre de lutte différent de celui auquel se livrent les autres athlètes : deux des tableaux dont nous parlons opposent en effet, dans un même couple, les deux mi-miques (3).

23. La tactique particulière qui se traduit par cette immobilité de l'un des deux bras, n'est pas, elle non plus, inconnue hors de Délos. On a rappelé tout à l'heure quelle importance présentaient, dans la *πάλη*, les préliminaires de la lutte : à ce début de l'engagement, l'instant décisif entre tous était celui où s'opérait, le plus souvent au moyen des mains s'agrippant deux par deux, le premier contact entre les agonistes (4). Il arrivait parfois que cette étreinte ne se dénouât que tout à la fin du combat, après avoir à elle seule décidé de la victoire. Pausanias nous a raconté l'histoire de ce *παλαιστής*, Léontiscos de Messana, qui se saisissait des mains de l'adversaire, les serrait entre les siennes jusqu'à les broyer, et, annihilant par la douleur les résistances les plus opiniâtres, triomphait à coup sûr d'athlètes bien plus vigoureux que lui (5). Cette redoutable manœuvre était passée de la *πάλη* au pancrace : aux exploits de Léontiscos, l'auteur associe ceux de Sostratos de Sicyone, qui réduisait à merci, en se servant de la même impitoyable compression, les pancratiastes les plus réputés. Sostratos avait reçu des contemporains, au dire du Périégète, le surnom d' *Ἀροχερσίτης* : les Grecs désignaient en effet au

(1) Ci-dessus, p. 107, n. 2 et 3.

(2) Ci-dessus, p. 97, n. 1, 6° = pl. I, v. — Rien ne permet de discerner avec certitude ni sur cette peinture, ni sur celles qui sont énumérées ci-dessus p. 115, n. 4, quelle est la pose de la main ramenée vers le combattant : on croit pourtant la voir fermée sur la première des six images (le lutteur de gauche : *DRP*, pl. VIII, 2).

(3) Ci-dessus, p. 97, n. 1, 14° et 14° bis = pl. II, xi et xii.

(5) BULARD, *Ἀροχερσίτης*, *REA*, 1924, p. 193 sq.

(5) PAUS., VI, 4, 3.

moyen des mots ἀκροχειρισμός, ἀκροχειρίζεσθαι — lesquels avaient par ailleurs, dans la langue de la πυγμή, un sens tout différent (1) — la tactique illustrée par les deux athlètes.

24. Mais il est évident que la forme donnée par eux à ce procédé d'attaque n'avait rien d'usuel. Pausanias a jugé leurs prouesses d'autant plus dignes de mémoire qu'elles lui paraissaient plus extraordinaires. Dans la pratique courante, l'ἀκροχειρισμός servait non à terminer rapidement et brutalement les combats de la πάλη ou du pancrace, mais à les entamer pour de bon, mieux encore à les rendre possibles d'après les règles de la πάλη : la prise par les mains faisait succéder l'attaque réelle à la feinte, mettait fin au perpétuel mouvement des antagonistes, en les « accrochant » l'un à l'autre. De l'avantage subitement conquis par l'un ou par l'autre à la faveur de cette première étreinte dépendait souvent toute la suite du combat, y compris le corps à corps qui en était la partie essentielle et finale. C'est pourquoi, tout le temps que duraient les passes dilatoires destinées à la fois à retarder et à préparer la prise de contact, certains lutteurs montraient plus de méfiance que d'esprit offensif : tout en faisant face à l'adversaire afin de lire dans ses yeux la manœuvre méditée par lui, tout en lui opposant un des bras, prêt à l'attaque, mais employé surtout à la défense, ils paraient aux surprises de l'ἀκροχειρισμός, en prenant soin de maintenir hors d'atteinte l'autre bras, mis en sûreté et pour ainsi dire en réserve.

25. Cette représentation est particulièrement fréquente sur les peintures, les pierres gravées et autres monuments qui, transportant dans le domaine de la mythologie la vie du gymnase, mettent aux prises, sous l'aspect de deux παλαισται, Éros et Pan. Le calcul des athlètes prudents est presque toujours celui de Pan, qui redoute, non sans raison, l'agilité propre à l'enfant ailé, et aussi tous les tours qu'il porte en son sac (2). La circonspection du dieu capripède est telle, qu'il cache jusque derrière son dos le bras replié qu'il importe de soustraire à la πανουργία de l'antagoniste (3). Quelquefois même les deux bras sont ainsi mis

(1) BULARD, *op.l.*, p. 199, 205 sq.

(2) Voir l'épigramme citée *ibid.*, p. 209.

(3) *Ibid.*, p. 209 et n. 3.

hors de jeu (1), soit que Pan se propose de ne se servir que plus tard de ses mains, soit qu'il ait l'idée de renverser Éros sans les employer, par exemple au moyen de quelque bond imprévu, ou encore en fonçant sur lui à l'improviste et de toute sa masse. En tous cas, cette abstention n'empêche pas Éros de se conformer aux habitudes plus généralement suivies dans la mise en garde, c'est-à-dire de tendre vers l'adversaire ses deux bras allongés, prêt à tout événement : ainsi sur la peinture de Délos signalée un peu plus haut (2), l'athlète de gauche oppose l'une et l'autre main à la main unique dirigée vers lui par un adversaire plus méfiant et qui se réserve.

23. Mais on reconnaît aussi la même tactique sur des monuments qui ne font aucune place à la fantaisie mythologique, et représentent avec une parfaite fidélité les jeux de la palestre ou du stade. Une mosaïque découverte en 1915 au Transtévère (3) montre, entre autres groupes de combattants, deux athlètes se mesurant à la *πάλη*. Aux prises par une des mains seulement, chacun d'eux serre les doigts de l'adversaire, étroitement enlacés aux siens, moins dans l'intention de le faire souffrir et de diminuer ses forces par la douleur, qu'afin de lui ôter la pleine liberté de ses mouvements, de le fixer à la place qu'il occupe, et, en lui imposant cette immobilité relative, de rendre plus facile et plus prochain le corps à corps. C'est pourquoi les bras qui agissent ne sont pas fléchis ou ployés à demi, mais tendus horizontalement, de toute leur longueur, au niveau de l'épaule : il importe en effet que les antagonistes, tout en veillant à ne point lâcher prise, se tiennent aussi éloignés l'un de l'autre qu'il est possible dans leur position ; cet écartement extrême leur assure le recul nécessaire pour s'élancer, lorsque le moment sera venu de pousser plus loin l'attaque. En attendant, le second bras demeure au repos : l'un des athlètes le laisse pendre naturellement ; l'autre le tient replié et ramené vers le thorax. Par là, le maintien des personnages est comparable à celui des

(1) *Ibid.* et n. 4.

(2) Ci-dessus, p. 116 et n. 3.

(3) BULARD, *op. l.*, p. 207 et fig. 2 (d'après *Not. Sc.*, 1916, p. 315 et fig. 2).

lutteurs sur les quelques peintures dont nous parlons (1). Et la ressemblance n'est pas due au hasard : la manœuvre qu'illustre avec une précision si rigoureuse la mosaïque romaine est la suite normale de cette mise en garde, d'un genre particulier, dont se servent les athlètes de Délos, qui n'avancent vers l'adversaire qu'une seule des deux mains. Que d'ailleurs toutes les diverses représentations au témoignage desquelles nous venons de faire appel soient bien inspirées par la *πίλη*, c'est ce que personne ne met en doute. A elle seule, l'épigramme qui accompagne l'une des peintures pompéiennes où se mesurent Éros et Pan, suffirait à faire connaître la nature du combat qui les met aux prises : le mot *πχλαίσαι* y est employé dans un sens tout à fait précis pour désigner les deux singuliers *πχλαίσται* (2).

*
* *

27. Toutes les représentations étudiées jusqu'ici doivent donc être expliquées par la *πίλη*. Mais elles ne sont pas les seules, sur les revêtements historiés de Délos, qui fassent allusion à des jeux athlétiques. Trois autres peintures mettent en scène des adversaires se mesurant deux par deux suivant d'autres méthodes que celles de la lutte à main plate. Elles forment un petit groupe, distinct mais voisin du précédent, et qu'il convient de n'en pas séparer. Chacune d'elles fait connaître une manière différente de combattre.

28. La première est, sans contredit, celle qui se rapproche le plus des compositions interprétées tout à l'heure. L'enduit, aujourd'hui fort mutilé, qu'elle décorait (3) ne conserve plus qu'une partie du buste et des bras nus des deux hommes qui y étaient représentés ; le peu qui subsiste de ces personnages suffit néanmoins à indiquer qu'ils étaient debout, tournés face à face l'un vers l'autre, tendant en avant les deux bras, qu'ils relevaient légèrement. Cette pose se confondrait tout à fait avec celle qui appartient aux *πχλαίσται* si nombreux à Délos, n'était

(1) On comparera particulièrement la mosaïque du Transtévère avec les deux peintures signalées ci-dessus, p. 97, n. 1, 5° et 6°.

(2) Ci-dessus, p. 117, n. 2.

(3) Ci-dessus, p. 97, n. 1, 2°.

la disposition particulière donnée aux mains : celles-ci en effet apparaissent non plus, comme tout à l'heure, déployées ou plus qu'aux trois quarts ouvertes, mais complètement fermées (1). C'est donc à coups de poing que s'affrontaient ces adversaires, ou plus exactement peut-être, qu'ils se préparaient à s'affronter : car, malgré le peu de distance qui les sépare, cet intervalle demeure trop grand pour que la lutte soit vraiment engagée ; les coups n'auront leur pleine portée que quand les lutteurs se seront rapprochés d'un bon pas. Ici encore, c'est, semble-t-il, l'ouverture du combat, de préférence au combat lui-même, que le peintre a voulu reproduire. Mais quel est exactement l'ἄγων dont il a prétendu fixer l'image ? La question ne laisse pas d'être difficile à résoudre, et l'on peut hésiter entre trois réponses différentes.

29. Le moment initial de la πυγμή présentait, comme on sait, plus d'une ressemblance avec les manœuvres, décrites ci-dessus, qui formaient le préambule habituel de la πάλη. De même que les lutteurs, les pugilistes, avant de s'engager à fond, restaient longtemps en arrêt, s'observant l'un l'autre et calculant leur premier coup, mais surtout obéissant à une tactique défensive de plus en plus généralement adoptée avec le temps (2) : elle consistait à parer plutôt qu'à frapper, à laisser l'adversaire s'épuiser, s'il avait l'imprudence de dépenser ses forces en attaquant avec insistance et à la légère. Mais celui-ci était, le plus souvent, assez avisé pour se ménager lui aussi, de telle sorte que, maintes fois, le combat ne dépassait pas le stade préliminaire où les antagonistes s'éprouvent et se tâtent, sans se mesurer vraiment l'un à l'autre : réduit à une sorte d'escrime, il se prolongeait des heures et même, s'il faut en croire certains auteurs (3), des journées entières, jusqu'à ce que l'épui-

(1) Seule, la main gauche du personnage de gauche a disparu ; ce qui reste de la main droite du lutteur de droite suffit à indiquer que le poing était fermé, comme ceux des deux bras les mieux conservés.

(2) NORMAN GARDINER, *Gr. athl. sp.a.f.*, p. 415, 417, 428 : par l'emploi de cette tactique, la πυγμή alla se séparant de plus en plus du pancrace, où subsistait naturellement l'esprit d'offensive.

(3) Voir par exemple l'histoire rapportée par DION CHRYSOSTOME (*Or. XXIX*, p. 541 R) au sujet du lutteur Mélancomas.

sement des athlètes, ou quelque incident imprévu vint y mettre fin (1). Pendant tout le temps que la lutte gardait cette forme, les πύκται, fermant plus ou moins étroitement leurs poings, les tenaient tendus en avant et haussés au niveau des yeux (2), non dans l'intention de viser plus sûrement l'endroit où frapper, mais afin de se protéger eux-mêmes au moyen de cette barrière mobile : c'est en effet au visage que s'attaquaient exclusivement ou presque exclusivement les adeptes de la πυγμή, les règles de cette discipline, à la différence de celles auxquelles obéissent nos modernes boxeurs, interdisant de toucher le buste de l'adversaire (3). La pose prêtée aux deux personnages, sur le revêtement d'autel dont nous parlons, répond exactement à ces prescriptions et à ces usages. On n'hésiterait donc pas à y reconnaître la préface habituelle de la πυγμή, si l'on distinguait, aux poings des agonistes, les ἱμάντες qui, dans ce genre de lutte, entouraient obligatoirement les mains (4). Mais on n'aperçoit sur la peinture, aux couleurs à la vérité pâlies, aucune trace de ces enveloppes, destinées à la fois à protéger les articulations et à donner plus de puissance aux coups. En l'absence d'un indice qui serait décisif, il paraît difficile, malgré les faits qui viennent d'être exposés, d'interpréter la représentation comme une scène de πυγμή.

30. Pensera-t-on alors au pancrace, en se souvenant que toute une partie des traditions auxquelles il obéissait, lui venait de la πυγμή, mais que l'usage des ἱμάντες (5) y était proscrit ? Supposera-t-on que la mise en garde des pancratiastes pouvait être, dans certains cas, suivant les préférences des lutteurs, ou l'école à laquelle ils appartenaient, calquée sur celle des πύκται ?

(1) DE RIDDER, ap. *Dict. Ant.*, s. v. *Pugilatus*, p. 757 ; FROST, *JHS*, 1906, p. 224 et n. 27 ; NORMAN GARDINER, *op. l.*, p. 428 et les textes cités par KRAUSE, *op. l.*, p. 510, n. 8.

(2) NORMAN GARDINER, *op. l.*, p. 473, fig. 173 et p. 477, fig. 177 ; BAUMEISTER, *Denkm.*, I, p. 502, fig. 544 (à gauche) ; *Not. Sc.*, 1916, p. 314, fig. 1 ; WEEGE, *Jahrb. arch. Inst.*, 1916, pl. VIII, au registre moyen (= WEEGE, *Etrusk. Grabmal.*, Beil. II, au registre supérieur).

(3) NORMAN GARDINER, *op. l.*, p. 421.

(4) KRAUSE, *op. l.*, I, p. 502 sq. ; NORMAN GARDINER, *JHS*, 1905, p. 19.

(5) KRAUSE, *op. l.*, I, p. 539 et n. 2 ; NORMAN GARDINER, *Gr. athl. sp. a.*

Aucun texte, aucun monument figuré n'interdit cette hypothèse, mais aucun ne la confirme non plus. D'autre part, si les observations présentées plus haut (1) sont exactes, les pancratiastes avaient déjà le choix entre deux manières d'engager le combat, la première simplement empruntée à la πάλη, la seconde d'un caractère mixte, où se combinaient, par l'emploi particulier de chacune des mains, les habitudes de la πάλη et celles de la πυγμή. Faut-il croire qu'une troisième mise en garde, prise telle quelle à la πυγμή, alternait avec les deux précédentes ? Malgré tout ce qu'on sait de la variété et de la complexité du pancrace, il paraît difficile d'admettre que le début de l'engagement ait pu y prendre des formes aussi multiples.

31. S'il en est ainsi, peut-être convient-il de rappeler qu'il a existé dans l'antiquité, à côté de la πυγμή, inventée et codifiée par les Grecs, une autre sorte de pugilat, de provenance italienne, où les athlètes ne portaient ni les τράντες exigées par la tradition grecque, ni les cestes qui s'y substituèrent sous l'influence des mœurs romaines. Apportée de bonne heure à Rome — probablement d'Étrurie : les *pugiles... ex Etruria maxime acciti* qui combattirent devant le peuple, au dire de Tite-Live, lors de l'institution par Tarquin l'Ancien des *ludi romani* (2), se mesuraient fort probablement suivant les règles de ce genre de lutte —, elle resta en usage, soit dans l'éducation de la jeunesse, soit pratiquée comme exercice par les adultes (3), longtemps après l'introduction et la diffusion de la πυγμή. Celle-ci, comme tous les ἀγῶνες auxquels elle était associée, ne reçut qu'assez tardivement droit de cité à Rome, où elle de-

f., p. 439 ; DE RIDDER, ap. *Dict. Ant.*, s. v. *Pugilatus*, p. 755. — Rien n'autorise à supposer que les pancratiastes aient porté quelquefois, par exception, le ceste, ainsi que l'a admis WALDSTEIN, *JHS*, 1880, p. 185. — Pareillement il convient, semble-t-il, de reconnaître des pugilistes, plutôt que des pancratiastes, dans les lutteurs aux mains bandées que représente la peinture de vase reproduite par M. G. Fougères, ap. *Dict. Ant.*, s. v. *Gymnastica*, p. 1702, fig. 3679.

(1) Ci-dessus p. 111 et n. 1.

(2) I, 35, 9 (cf. PICANIOU, *Jeux rom.*, p. 76 et n. 2).

(3) Fougères, ap. *Dict. Ant.*, s. v. *Gymnastica*, p. 1705 et n. 6 et 7.

vait jouir par la suite d'une si grande vogue. Les premiers athlètes grecs furent produits, au dire de Tite-Live (1), dans les jeux publics donnés avec éclat par M. Fulvius Nobilior en 186 avant l'ère chrétienne. Mais le texte de l'historien n'indique pas à quelle classe de lutteurs appartenaient ces nouveaux venus, et il faut descendre jusqu'aux fêtes offertes par L. Anicius Gallus à l'occasion de son triomphe sur les Illyriens, en 167 avant J.-C., pour rencontrer la première mention précise de la *πυγμή* à Rome (2). Une place lui fut réservée, semble-t-il, dans les *ludi* bien avant qu'on n'y admit à demeure les autres *ἀγῶνες*, à l'égard desquels les vieux Romains professèrent longtemps une vive répugnance (3). Mais il est certain que le succès extrême des *πύκτι* n'eut pas pour effet d'exclure des spectacles où ils paraissaient, ou plus exactement de tous ces spectacles, le pugilat à la mode italienne, désormais en moindre faveur auprès de la grande majorité du public.

32. C'est du moins ce qui résulte d'un texte bien connu de Suétone. Cet auteur nous apprend que lors des réjouissances auxquelles donnaient lieu les *Compitalia*, après la rénovation du culte des Lares par Auguste, se mesuraient en public des *pugiles latini*, au jeu desquels le prince prenait un si vif intérêt, qu'il se plaisait même à les opposer, dans des combats mixtes, aux athlètes formés suivant la tradition de la *πυγμή* hellénique (4). La mise en présence des deux disciplines est bien

(1) Liv., XXXIX, 22, 1-2; cf. Fougères, *op. l.*, p. 1699; Toutain, ap. *Dict. Ant.*, s. v. *Ludi publici*, p. 1371. — Il est d'ailleurs possible que Tite-Live ait donné à son affirmation une forme trop absolue: Piganiol, *Jeux rom.*, p. 19-20.

(2) Pol., XXX, 13, 11.

(3) Saglio, ap. *Dict. Ant.* s. v. *Certamina*, p. 1085; Fougères, *op. l.*, p. 1705.

(4) Suet., Aug., 45, 2: *Spectavit autem studiosissime pugiles et maxime Latinos: non legitimos atque ordinarios modo, quos etiam committere cum Graecis solebat; sed et catervarios oppidanos, inter angustias vicorum pugnantes temere ac sine arte.* Il résulte de ce texte que les *pugiles latini* prenaient part à deux genres de combats bien distincts. Les uns étaient collectifs: les lutteurs divisés en deux camps (*catervae, catervarii*; cf. Piganiol, *op. l.*, p. 20 et n. 2) se livraient une véritable bataille, et il va de soi que dans cette mêlée il s'agissait de frap-

entendu, le résultat d'une fantaisie individuelle : mais celle-ci n'aurait pas été possible, si les contemporains du premier empereur avaient, sous l'influence de l'athlétisme grec, tout à fait oublié la forme nationale de la lutte à coups de poing. Sans chercher, pour le moment, à tirer du témoignage de Suétone toutes les indications qu'il apporte — par exemple au sujet des *ludi compitalicii*, dont il sera parlé à nouveau plus loin (1) —, on se contentera de retenir ce simple fait qu'il met en lumière, la longue persistance à Rome du pugilat latin. Rien d'étonnant à rencontrer la représentation de cet exercice sur un revêtement d'autel dont la date précise ne saurait être fixée, mais qui est, en tous cas, antérieur d'au moins un demi-siècle à la restauration des *Compitalia* par Auguste.

33. La seconde peinture décorait non pas un autel, mais le mur auquel il s'adosse. L'enduit qui la portait ne s'est pas émietté comme le précédent, mais les couleurs dont il était recouvert ont pâli, au point de s'évanouir presque entièrement. Elles apparaissaient encore au moment où le revêtement a été exhumé. On y voyait, d'après la description publiée par l'auteur de la découverte (2), « la tête et la moitié du buste d'un homme, tête nue, de profil à droite, qui avance le bras gauche, protégé par un large bouclier bombé. » Et l'on distinguait, en face de cette figure, quelques traces d'un adversaire tourné en sens inverse, et armé de même.

34. Enfin le troisième monument est aussi une peinture murale, mais placée au-dessous d'une niche. Cette fois, le combat est fini, ou plutôt il s'achève par la victoire éclatante de l'un

per dru et ferme, plutôt que d'appliquer des principes (*sed et catervarios oppidanos... pugnantes temere ac sine arte*) ; ce mode de pugilat latin paraît avoir été plus fréquent que l'autre, ou avoir eu la vie plus dure : on le trouve, dans un programme de *ludi* à Pompéi (CIL, X, 1074, d, l. 6 et 10), opposé à la πυγμαῖή hellénique. — Mais il arrivait aussi que les *pugiles latini* combattissent deux par deux, en observant des règles précises et rigoureuses (*legitimos atque ordinarios*) : Auguste se plaît à opposer dans des assauts de ce genre un pugiliste à la mode latine et un πύκτης ; mais cet exercice mixte est une altération de celui que représente, dans sa pureté première, la peinture de Délos.

(1) Ci-après, ch. IV, § 14.

(2) Voir dans BULARD, *DRP*, n° 27, 1^{er} enduit, p. 153, l. 1 et n. 1.

des combattants. Le vainqueur brandit de la main droite une épée à deux tranchants, à la lame fort large du bas, dont la poignée se termine par un pommeau ; il tient de la main gauche un long bâton, plus grand que lui, dont il assène un coup sur la tête de l'adversaire : celui-ci, qui a tourné le dos, cherche à lui échapper en prenant sa course (1).

35. Il est évident que les deux représentations ne reproduisent pas des luttes du même genre. Mais, malgré la dissemblance des sujets, il est permis de les rapprocher l'une de l'autre, parce qu'il existe entre elles ce trait commun : toutes deux sont étrangères aux traditions agonistiques qui formaient le fond pour ainsi dire classique de la gymnastique grecque. On chercherait en vain, dans les grands jeux panhelléniques, un exercice rappelant, même de loin, l'engagement, décrit tout à l'heure, où interviennent à la fois épée et bâton. En effet, les combats singuliers qui formaient la partie essentielle de ces jeux n'admettaient l'usage d'aucune sorte d'arme, offensive ni défensive : les athlètes, soit pour attaquer, soit pour parer devaient se servir uniquement de leurs bras et de leurs jambes ; les *μάντες*, employés dans la *πυγμαχία*, n'étaient pas, à dire vrai, un instrument de combat indépendant : ils se confondaient avec la main, qu'ils enveloppaient comme une gaine, sans être tenus ni maniés par elle. Quant à l'*όπλομαχία*, plusieurs fois décrite dans les poèmes homériques, devenue plus rare, mais non abandonnée par la suite, et qui fut l'objet, à l'époque impériale, d'un regain de faveur, elle n'a jamais reçu droit de cité parmi les *ἀγῶνες* organisés à l'occasion des pa-négories (2).

36. Aussi bien, n'est-ce pas par l'*όπλομαχία* hellénique qu'il convient d'expliquer la première de nos deux images. Comme la course des hoplitodromes, la lutte armée à la manière grecque se pratiquait toujours casque en tête : or les deux adversaires représentés face à face sur la peinture, ont le chef découvert. Cette particularité est au contraire fréquente sur

(1) *Ibid.*, n° 6, 1^{er} enduit, p. 72, l. 17 sq. (pl. I, 3 et Bulard, *PMD*, (pl. VA.

(2) KRAUSE, *op. l.*, p. 612-13 ; SAGLIO, ap. *Dict. Ant.*, s. v. *Hoplomachia* ; NORMAN GARDINER, *Gr. athl. sp. a.f.*, p. 21-22.

les monuments qui montrent des gladiateurs combattant ou prêts à combattre. Ainsi, cette urne étrusque, à sujets sculptés, conservée au musée de Pérouse, sur laquelle les antagonistes, marchant l'un contre l'autre épée et bouclier en main, n'ont la tête protégée par aucune coiffure (1). Il paraît donc légitime de reconnaître dans la représentation dont nous parlons, de même que dans la précédente, un spectacle d'origine italienne. On notera d'ailleurs qu'aux murs de plusieurs maisons pompéiennes des couples de gladiateurs combattant ont été mis en scène sur les peintures consacrées aux divinités domestiques (2), ici à la façade de la maison, à côté du Genius et des Lares (3), là dans une salle intérieure, près de l'image de Mercure, en regard de celle de Jupiter (4), là encore dans une boutique, à côté d'une effigie de Mercure, qui, à cette place, est non seulement le dieu du commerce, mais aussi la divinité domestique honorée dans les sanctuaires des maisons (5).

37. L'autre sujet révèle une inspiration toute particulière à Délos. La manière comique dont le peintre a rendu la fuite éperdue du vaincu, ces bras projetés en avant et ces poings crispés, ces longues jambes qui paraissent s'allonger encore pour mieux courir, jusqu'au membre viril, d'une longueur démesurée, qui pend plus bas que les genoux, tous ces détails notés avec autant de verve que le permettait la grossièreté des moyens d'expression, indiquent assez qu'il s'agit ici non d'une lutte sérieuse, parfois mortelle, mais de quelque parade burlesque, où des coups bien appliqués avaient pour effet de provoquer, comme il est de règle, les rires de l'assistance. Les textes nous apprennent qu'à Rome et hors de Rome, des divertissements de ce genre avaient leur place marquée dans les spectacles, offerts au peuple, dont les combats de gladiateurs étaient le principal attrait. On

(1) LAFAYE, ap. *Dict. Ant.*, s. v. *Gladiator*, p. 1564, fig. 3568.

(2) L'existence de gladiateurs à Délos est attestée par ailleurs : voir par exemple P. ROUSSEL et J. HATZFELD, *BCH*, 1910, p. 417, n° 81.

(3) *Not. Sc.*, 1912, p. 442-45 et fig.

(4) *Not. Sc.*, 1879, p. 283 (sur cette peinture et sur celle qui est signalée à la note précédente, les gladiateurs sont complètement armés et ont le casque en tête) ; cf. aussi *ibid.*, 1889, p. 130 et pl., p. 124.

(5) *R. Mitt.*, 1889, p. 28-29.

donnait le nom de *paegniarii* aux lutteurs qui prenaient part à ce jeu brutal, mais sans danger grave (1). Les armes dont ils se frappaient l'un l'autre étaient probablement toutes de bois. Le bâton, quelle qu'en fût la forme, était la principale d'entre elles : un des médaillons de la mosaïque bien connue de Nennig, non loin de Trèves, le montre terminé par une sorte de crochet, comme la houlette des bergers (2), et il est vraisemblable que lorsqu'il prenait cet aspect, il servait aux *paegniarii* non seulement pour parer les coups — tel est l'usage auquel il paraît être employé sur le pavement dont nous parlons —, mais aussi pour saisir le bras ou la jambe de l'adversaire, de manière à arrêter son élan et à le faire trébucher. L'emploi simultané, sur le revêtement de Délos, d'une part du long bâton, sans rapports avec le *pedum*, d'autre part du glaive ou du simulacre de glaive — les lutteurs de Nennig ne sont pas munis de la seconde de ces armes — est peut-être destiné à rappeler par une parodie la manière de combattre des hoplites lorsqu'ils chargeaient, tenant d'une main la lance, de l'autre l'épée (3). Si vraiment les cabrioles de nos personnages et la bastonnade infligée par l'un d'eux à l'autre, ne sont autre chose que la déformation risible d'un combat à main armée livré suivant des principes familiers aux Grecs, il paraîtra naturel de supposer que les exercices des *paegniarii*, du moins sous la forme que leur prête notre peinture, ont pris naissance en pays grec : hypothèse en faveur de laquelle plaide aussi le nom, d'origine hellénique, donné à ceux qui les pratiquent (4). En tous cas, ces divertissements bouffons étaient, chez les Romains, étroitement associés aux combats de gladiateurs, et pres-

(1) LAFAYE, *op. l.*, p. 1589-90 et fig. 3589.

(2) WILMOWSKY, *Römische Villa zu Nennig*, pl. 9 (= S. REINACH, *RPGR*, p. 285, 2).

(3) Voir par exemple les stèles de Thèbes publiées par VOLLGRAF, *BCH*, 1902, pl. VII et VIII = 'Αρχ. Εφ., 1920, pl. I-III (toutefois l'épée, tenue de la main gauche en même temps que le bouclier, n'est pas tirée du fourreau).

(4) Des jeux du même genre que ceux des *paegniarii* sont représentés sur des peintures égyptiennes décorant une tombe thébaine (KRAUSE, *op. l.*, II, pl. XXVIII, 128 et p. 938-42). Toutefois, les lutteurs, qui tiennent de la main droite une arme où l'on croit reconnaître l'épée de bois, de la main gauche un minuscule bouclier fixé au bras par des liens, ne manient pas, comme ceux de Délos, le bâton.

que toujours suivant le même ordre de succession : à la lutte sanglante, partie essentielle de la représentation, était consacrée toute l'après-midi ; la matinée était remplie par la *venatio* ; entre les deux spectacles s'intercalait, intermède récréatif entre deux tueries, le *ludus meridianus* des guerriers aux armes de bois (1).

38. Le rapport de voisinage qui existait entre la *venatio* et les *paegniarii* explique sans doute un fait sur lequel il importe d'attirer l'attention, toujours à propos de la même peinture. Les deux adversaires dont l'un frappe l'autre à coups de bâton n'y sont pas seuls représentés. Outre les guirlandes de feuillage et les bandelettes flottantes qui formaient l'encadrement supérieur et latéral du tableau (2), outre la palme et le vase — ici d'un aspect tout particulier (3) — qui, placés selon l'usage tout à côté des combattants, seront donnés en prix au vainqueur (4), une seconde scène figurée était peinte sur l'enduit, au-dessous de la précédente. Il n'en subsiste plus aujourd'hui que la partie supérieure, immédiatement au-dessus de la cassure qui limite le fragment au bas. On aperçoit à cette place (5) les restes de deux animaux courant, l'un derrière l'autre, vers la droite. Le premier, dont la tête et le cou sont seuls conservés, est probablement un cerf : on le reconnaît à la saillie du front, aux longues oreilles inclinées en arrière, aux bois plusieurs fois ramifiés. Il est serré de près par un chien, représenté dans toute l'ardeur de la chasse. Le milieu du corps a presque entièrement disparu ; la tête, aux oreilles dressées et pointant en avant, à la bouche entr'ouverte d'où pend peut-être la langue, est rendue d'une manière sommaire et assez conventionnelle ; les

(1) Les auteurs anciens ont souvent fait allusion à la *prolusio* ou *pugna lusoria*, séance d'escrime qui préludait, dans les combats de gladiateurs, aux luttes sanglantes (LAFAYE, *op. l.*, p. 1590, 1594, 2^o). Mais la présence du bâton et aussi le caractère burlesque de la représentation peinte à Délos interdisent de l'expliquer par cette partie des *ludi*.

(2) BULARD, *DRP*, n^o 6, p. 72, l. 11 sq. — Voir ci-dessous, ch. xv, § 9 et note avant-dernière.

(3) *DRP*, *ibid.*, l. 22. — Voir ci-dessous, §§ 61 et 62 du présent chapitre.

(4) Ci-dessous, §§ 53 sq. du présent chapitre.

(5) *DRP*, *ibid.*, l. 27.

jambes de derrière, indiquées de même en quelques traits de pinceau, sont presque horizontales, l'animal courant « ventre à terre ».

39. Une image du même genre occupait la même place sur la mince couche de stuc appliquée plus tard par-dessus la peinture dont on vient de lire la description. Il n'en restait, au moment de la découverte, qu'un unique lambeau, plus tard artificiellement détaché du premier revêtement, et sur lequel apparaît la tête d'un autre animal, probablement poursuivi comme le premier, mais courant cette fois vers la gauche (1) : il était de plus grandes dimensions que le cerf peint sur la couche antérieure et lui ressemblait par la forme de son mufle et sa haute ramure ; mais son pelage moucheté fait reconnaître un daim.

40. Enfin un troisième et dernier enduit, posé par-dessus le second, était aussi décoré d'une scène de chasse, à en juger du moins d'après les quelques parcelles restées en place ou recueillies au pied du mur, lors de la découverte : on croit y distinguer en effet les cornes d'un autre cervidé, dont l'image était peinte à la même hauteur que les deux précédentes (2). A cette dernière couche, plutôt qu'à l'une des deux premières, appartenaient probablement aussi les fragments fort menus, et aujourd'hui tout à fait émiettés, sur lesquels se reconnaissait encore la silhouette d'un lièvre (3).

41. Ces diverses représentations confirment les renseignements apportés par les auteurs anciens au sujet des *venationes* et des bêtes qui y étaient exhibées. L'usage même des lâchers d'animaux dans un espace clos paraît avoir été emprunté par les Romains aux populations africaines, à la suite de la seconde guerre punique (4) ; et les plus anciens d'entre ces spectacles furent sans doute destinés à faire connaître au peuple les grands fauves des pays tropicaux, dont la vue ne lui était pas encore familière. Le premier dont on trouve la mention dans un texte, celui qui fit partie des jeux offerts en 186 par M. Fulvius Nobilior, vainqueur des Étoliens, fut, d'après Tite-Live, une *venatio*

(1) *DRP*, n° 6, p. 73, l. 2.

(2) *Ibid.*, p. 73, l. 4.

(3) *Ibid.*, p. 73, n. 1.

(4) LAFAYE, ap. *Dict. Ant.*, s.v. *Venatio*, p. 700.

leonum et pantherarum (1). Il est sûr que, par la suite, les animaux exotiques obtinrent en général, auprès des spectateurs, un succès plus vif que les autres. Toutefois, soit afin de stimuler par la variété l'intérêt d'un public vite blasé, soit parce que la chasse des animaux indigènes pouvait offrir, elle aussi, de curieuses péripéties, on fit souvent une place, dans les *venationes* célébrées à Rome même, au gibier du pays, sangliers, cerfs, chevreuils, lièvres, désigné sous les noms collectifs d'*animalia herbatica* ou de *ferae herbaticae*, par opposition aux carnivores de provenance lointaine (2). Il est vraisemblable qu'au rebours de ce qui se passait dans la capitale, ces bêtes du pays, capturées sans grands frais, étaient bien plus fréquemment exhibées que les autres, lors des chasses offertes en spectacle soit dans les municipes, soit dans les autres villes du monde romain où résidaient des Italiens.

*
* * *

42. Les remarques suivantes, s'appliquant à la fois à plusieurs des peintures étudiées au cours du présent chapitre, confirment par des allusions à la vie athlétique, ou aux coutumes observées dans les spectacles publics, l'interprétation qui vient d'être proposée au sujet de cette classe de monuments. Elles sont tirées soit de l'examen des figures qui représentent les combattants eux-mêmes, soit de la nature et de l'aspect de certains accessoires que le décorateur a placés près d'eux, afin de faire reconnaître plus sûrement la scène dont il prétend fixer le souvenir.

43. On notera en premier lieu que certains des lutteurs, mais certains seulement — l'importance de cette réserve apparaîtra plus loin (3) — sont des athlètes de profession. C'est ce que permet d'affirmer la présence d'une coiffure particulière, qui les distingue des autres. Tandis que la plupart de ces person-

(1) LIV. XXXIX, 22, 2; cf. LAFAYE, *ibid.*; TOUTAIN, ap. *Dict. Ant.*, s. v. *Ludi publici*, p. 1371.

(2) LAFAYE, *op. l.*, p. 702-703 et fig. 7375; p. 705 et n. 18.

(3) Ci-dessous, ch. IV, § 2 sq.

nages ont les cheveux courts (1), qu'un moins grand nombre les porte assez longs sur le front et bouclés à la naissance du cou (2), quelques-uns d'entre eux, dont la tête est partout ailleurs tondue de près, gardent, soit au-dessus de la nuque (3) soit tout au sommet du crâne (4), une longue mèche flottante. Les textes nous apprennent qu'on désignait sous le nom de *cirrus* (5) cette sorte de toupet, dépassant le reste de la chevelure ; il était, à l'époque impériale, réservé aux athlètes de métier qui en avaient fait l'insigne d'une profession dont on sait qu'ils tiraient vanité. Mais tout le monde à Rome ne pensait pas comme eux à ce sujet, du moins si l'anecdote rapportée par Suétone (6) est exacte : voulant marquer leur mépris à l'égard de Néron, qui avait avili la dignité impériale en descendant dans l'arène, des inconnus attachèrent de nuit à l'occiput de sa statue, un *cirrus* postiche de bronze, accompagné d'une inscription explicative en grec, à la fois moqueuse et menaçante. — De nombreux monuments figurés illustrent ce récit et les autres allusions faites par les auteurs anciens à la mode du *cirrus* : par exemple, on discerne ce curieux appendice chevelu sur plusieurs des médaillons composant la grande mosaïque des Thermes de Ca-

(1) Ci-dessus, p. 97, n. 1, 3^o, 4^o, 17^o et 17^o bis (le personnage de droite dans chacun des deux couples de combattants), 24^o.

(2) *Ibid.*, 5^o (personnage de gauche), 20^o (les cheveux paraissent être serrés au moyen d'une étroite bandelette faisant le tour de la tête, plutôt que « noués sur la nuque », comme l'a indiqué M. A. PLASSART, *BCH*, 1916, p. 190).

(3) *Ibid.*, 23^o (les deux combattants).

(4) Voir le monument signalé ci-dessus, p. 125, n. 1 (le lutteur de droite). Sur la peinture dont il est fait mention ci-dessus, p. 97, n. 1, 12^o, le lutteur de gauche a, au sommet du crâne, une sorte de mèche ou d'épi, d'une forme très particulière, qui pourrait bien être aussi la touffe de cheveux dont nous parlons. Elle est parfois, sur les monuments sculptés, non moins sommairement indiquée ; ainsi sur un sarcophage du Latran : JUETHNER, *Über antike Turngeräte, Abh. d. arch.-epigr. Semin. d. Univ. Wien*, XII, 1896, p. 92 et fig. 73 (= BENNDORF-SCHOENE, n^o 81, p. 55).

(5) KRAUSE, *op. l.*, I, p. 541, n. 6 ; SAGLIO, ap. *Dict. Ant.*, s.v. *Athleta*, p. 520 et n. 143 ; JUETHNER, ap. *PW*², s.v. *Cirrus*, col. 2586 ; HYDE, *Olymp. vict. mon.*, p. 52 et n. 5 ; DE RIDDER, ap. *Dict. Ant.*, s.v. *Pugilatus*, p. 757 et n. 2.

(6) *Nero*, XLV, 2.

racalla, aujourd'hui conservée au Musée du Latran, qui montre des portraits d'athlètes d'un réalisme si saisissant (1).

44. Il est maintenant reconnu que le *cirrus* a été porté non seulement, ainsi qu'on le croyait autrefois, par les adeptes de la πυγμαχία et du pancrace, mais encore par tous les athlètes en général, auxquels il plaisait d'adopter cette coiffure (2). Le fait est pleinement confirmé par le témoignage des scènes peintes qui font l'objet du présent commentaire : sur aucune d'elles, les lutteurs au *cirrus* ne sont ni des πύκται ni des pancratiastes. On remarquera, à propos de l'une de ces compositions (3), que les *paegniarii* avaient droit, comme les autres, à l'insigne des athlètes : cet attribut est prêté par le décorateur à celui des deux adversaires qui s'enfuit, et la queue de cheveux qui pend de sa tête rasée tombe presque jusque sur ses épaules : le détail est traduit avec une netteté d'autant plus significative que le dessin de l'ensemble est plus sommaire et l'exécution plus lâchée.

45. Il convient au contraire de rectifier l'opinion universellement acceptée au sujet de la date où s'introduisit l'usage du *cirrus*. On admettait jusqu'ici, explicitement ou implicitement, que celle-ci n'était pas antérieure au début de l'Empire (4). Le contraire est désormais prouvé. Et il est, par surcroît, vraisemblable que les origines de cette coiffure, si mal appropriée à des exercices où il s'agissait d'offrir à l'adversaire le moins de prise possible — tels la πύλη ou le pancrace —, et qui jouit néanmoins d'une vogue si durable, remontent beaucoup plus haut encore que les peintures où s'en rencontre la plus ancienne image. On connaît l'idée commune à de nombreux peuples de l'antiquité et particulièrement répandue chez les Grecs, d'après

(1) S. REINACH, *RPGR*, p. 280-83. — Aux monuments signalés par les auteurs énumérés ci-dessus, p. 131, n. 5, on peut ajouter : *Not. Sc.*, 1916, p. 313 sq. et fig. 1 ; 1921, p. 450-51 et fig. 15.

(2) SAGLIO, *op. l.*

(3) Ci-dessus, p. 125, n. 1 ; cf. p. 131, n. 4.

(4) DE RIDDER, *op. l.* : « La mode paraît d'ailleurs d'époque romaine » ; — JÜTHNER, *op. l.* : « Haarschopf der Athleten in späterer Zeit » ; — SAGLIO, *op. l.* (à propos de la mosaïque du Latran) : « Coiffure... propre aux athètes de ce temps ».

laquelle les cheveux, surtout ceux qui surmontaient le sommet de la tête, étaient considérés comme le siège de la vigueur physique et même de la puissance vitale en général (1). En faisant respecter par le rasoir du coiffeur la mèche qui couronnait son crâne, l'athlète ne veillait-il pas, du moins anciennement, à garder intactes toutes les forces qui devaient assurer son triomphe ? La vieille croyance une fois obscurcie ou tout à fait disparue, la mode à laquelle elle avait donné naissance se serait maintenue pendant des siècles, incompressible mais toujours strictement observée, suivant un phénomène de « survivance » dont on a de multiples exemples dans bien d'autres domaines (2).

46. En second lieu, il importe d'observer de près les couleurs au moyen desquelles ont été tracées les figures jumelles des deux lutteurs se faisant vis-à-vis en posture de combat. La plupart du temps, ces personnages sont représentés nus. Par une convention qui réduisait au minimum son effort, le décorateur a donné à leur image, sur les peintures les plus grossièrement exécutées, l'aspect d'une simple silhouette, en quelque sorte schématique, obtenue au moyen d'une teinte plate (3) ; sur les tableaux un peu plus soignés, des rehauts foncés soulignent les contours, indiquent, tant bien que mal, les jointures des membres et la saillie des principaux muscles (4). Le procédé employé ne diffère pas sensiblement lorsque les lutteurs, ainsi qu'il arrive quelquefois, ont les reins ceints d'une pièce d'étoffe, voilant les parties et descendant jusqu'à mi-cuisses (5). Dans les trois cas, les chairs des athlètes sont rendues à l'aide d'une nuance sombre, rouge ou grenat, brun rouge, brun marron tirant par-

(1) SCHREDELSEKER, *De superstitionibus Graecorum quae ad crines pertinent*, Diss. Heidelb., 1913, p. 30-32.

(2) Que cette pratique se soit maintenue parmi les athlètes et non ailleurs, rien d'étonnant à cela : en tout pays et de tout temps, il n'est pas de milieu où la superstition, sous des formes d'ailleurs fort variables, ne soit plus solidement enracinée que parmi les adeptes de ce que nous appelons, aujourd'hui encore, l'athlétisme. Les raisons de ce fait ne varient guère d'une époque à l'autre.

(3) Ci-dessus, p. 97, n. 1, 8°.

(4) Ce parti est celui qui a été le plus fréquemment adopté : *DRP*, p. 44.

(5) Ci-dessous, ch. IV, § 4.

fois sur le brun olivâtre : pratique conforme aux habitudes de la peinture primitive et populaire, qui traduit de préférence par ces teintes chaudes le hâle des corps masculins, bronzés par le grand air et le soleil, tandis que la gamme des jaunes, des roses, des gris laiteux, lui sert à rappeler la fraîcheur des carnations féminines (1). Mais plusieurs des monuments (2) qui font l'objet de la présente étude se distinguent des autres par une curieuse particularité : les deux antagonistes prêts à fondre l'un sur l'autre, au lieu d'être figurés tous deux au moyen de la même teinte foncée, se distinguent au contraire par des couleurs nettement tranchées : rouge ou rouge brun d'une part, gris foncé très voisin du noir d'autre part ; les contours et la musculature, lorsque le peintre a pris soin de les indiquer, sont alors tracés ici en noir franc, là en rouge grenat foncé.

47. Cette manière de distinguer par la couleur deux combattants n'est pas sans exemple sur les monuments de l'art antique. L'Égypte y a eu recours de bonne heure. Deux des tombes explorées à Béni-Hassan, sont illustrées, comme on sait, de scènes athlétiques, montrant un très grand nombre de fois, avec une variété presque infinie de poses et de mouvements, des athlètes qui se mesurent deux par deux : or beaucoup des couples ainsi formés réunissent, comme ceux de Délos, un lutteur noir et un rouge (3). A la vérité, la peinture égyptienne, familière avec le genre de conventions dont on vient de rappeler l'existence, s'est fréquemment servie — et il n'y a presque plus rien d'artificiel dans cet emploi — de la couleur noire pour représenter par contraste avec les hommes du pays, indiqués soit en rouge,

(1) *DRP*, p. 45.

(2) Ci-dessus, p. 97, n. 1, 2° (*DRP*, p. 67, l. 16), 3° (*ibid.*, p. 68, l. 1), 4° (*ibid.*, p. 78, l. 35), 12° (*ibid.*, p. 121, l. 1 et 4)).

A cette liste il convient d'ajouter, malgré la destruction presque totale du monument, la peinture mentionnée ci-dessus, p. 97, n. 1, 13° (*DRP*, p. 123, l. 2 ; il est sans exemple que les deux agonistes soient figurés en noir). Enfin sur l'autel mentionné *ibid.*, 14° et 14° bis, l'opposition des couleurs est moins franche mais elle existe pourtant : brun rouge d'une part, brun olivâtre de l'autre (*DRP*, p. 124, l. 32 et 34, l. 42 et 43.)

(3) MASPERO, *Ars Una, Egypte*, p. 114 et fig. 197 ; *Egypte, Documents d'art égyptien*, Paris, 1923, pl. 10.

soit en brun rougeâtre, les nègres ou les populations à la peau très fortement pigmentée qui affluaient, alors comme aujourd'hui, dans la vallée du Nil, venant des régions équatoriales. Mais lorsqu'il en est ainsi, le type ethnique se reconnaît aussi au profil et aux traits du visage : critère qui est tout à fait absent des compositions ornant les hypogées de Béni-Hassan. Ce n'est pas non plus simplement, comme l'a dit Maspero, « par un reste de puérilité artistique » (1), c'est-à-dire parce qu'il trouvait plaisir à étaler sur l'enduit toutes les ressources de sa palette, que le décorateur a mis aux prises des combattants de couleur différente, mais bien plutôt dans le dessein réfléchi de mieux opposer, grâce au contraste qui résulte de cette polychromie, chacun des deux adversaires, d'empêcher ainsi qu'on ne confonde, dans la complexité mouvante du corps à corps, les membres étroitement noués l'un à l'autre (2).

48. La même explication est sans doute valable pour les images de Délos, bien que les adversaires diversement enluminés n'y soient pas encore entrelacés par l'effet de l'étreinte réciproque (3). Toutefois, on prendra garde de la compléter ou de la rectifier au moyen des remarques suivantes, qui ne sauraient s'appliquer

(1) MASPERO, *op. l.*, p. 114. — L'idée est d'ailleurs celle-là même qui, à Rome, fit attribuer des casaques de couleurs différentes aux cochers des factions rivales, afin de permettre qu'on les distinguât plus sûrement à distance (SAGLIO, *ap. Dict. Ant.*, s. v. *Circus*, p. 1198) : mais le nombre des couleurs était, comme on sait, de quatre et non de deux. — Enfin, faut-il rappeler que le rouge et le noir sont aussi les deux « couleurs » adverses au jeu de cartes, et les deux seules employées ?

(2) On notera un emploi analogue des couleurs opposées pour distinguer les objets offerts en prix aux lutteurs qui prennent part à un ἀγών : ci-dessous, p. 143, n. 1. — Dans un tout autre domaine, certains peintres de vases ont parfois pris soin de distinguer par la couleur les deux figures, très voisines par l'aspect, qui composent un couple divin souvent représenté par eux : celui d'Hypnos et de Thanatos, l'un blanc et l'autre noir : POTTIER, *Lécythes blancs*, p. 27 sq. — Cf. ci-dessous, ch. xiv, § 8, note avant-dernière.

(3) Sur toutes les peintures où le rouge et le noir sont mis en opposition, les deux lutteurs sont en garde (ci-dessus, p. 97 sq.) : ils ne se touchent pas l'un l'autre et ne risquent point, par conséquent, d'être confondus. La seule composition où se voient deux lutteurs aux prises (ci-dessus, p. 99 et n. 2) les montre tous deux de la même couleur.

aux représentations égyptiennes, puisqu'elles concernent exclusivement la gymnastique gréco-romaine.

49. L'accouplement du champion noir et du champion rouge, qui paraît n'être à Béni-Hassan qu'une fantaisie ou une naïveté, prenait à Délos un sens bien plus précis, parce qu'elle rappelait certaines pratiques en usage dans la palestre ou le stade, et familières à tous. Dans la plupart des engagements auxquels ils prenaient part, les athlètes — les *παλισταί* surtout — avaient coutume de se frotter les membres de certaines substances destinées bien moins à faciliter la prise (1), ou au contraire à en doubler la difficulté — selon la nature et le but de l'exercice —, qu'à humecter ou à assécher la peau, à dilater ou à contracter les pores, à provoquer la transpiration ou à la restreindre, suivant le tempérament du lutteur, les principes auxquels il se conformait en vue de ménager ses forces, les exigences variables de la saison et de l'heure. Ces massages d'un genre particulier étaient une importante partie de l'hygiène de la lutte, fruit d'une expérience séculaire, condensée par les Grecs dans des ouvrages à la fois théoriques et pratiques, où l'art médical tenait presque autant de place que la science agonistique elle-même (2). Dans le plus connu de ces manuels, le *περὶ γυμναστικῆς* attribué à Philostrate l'Athénien, tout un chapitre (3) est consacré à l'énumération des poudres diverses ainsi employées par les athlètes, et à la notation des effets produits par chacune d'elles. Ce chapitre et quelques passages extraits d'autres auteurs de l'époque impériale, en particulier de Galien, offrent sans doute, malgré le long intervalle de temps qui sépare ces textes des monuments de Délos, le commentaire le mieux approprié qui puisse être proposé au sujet de ceux-ci.

50. On y apprend qu'en général l'application d'une poussière, naturelle ou artificielle, sur le corps en moiteur, passait pour resserrer les tissus et produire une impression de fraîcheur, tandis que l'on procédait pour obtenir le résultat contraire à

(1) BUSSEMAKER et SAGLIO, ap. *Dict. Ant.*, s.v. *Aliptes* ou *Alipta*, p. 185.

(2) JUETHNER, *Philostratos, Ueber Gymn.*, p. 118 sq.; cf. p. 30 sq., 51 sq.

(3) PHILOSTR., *Gymn.*, LVI, p. 95-96.

une onction d'huile, qui lubrifiait à la fois et réchauffait (1). La poussière la plus fréquemment employée était aussi la plus commune de toutes, le sable, amoncelé dans le κονιστήριον (2), où se roulaient les agonistes entre deux assauts : la qualité de ce produit présentait d'ailleurs, aux yeux des amateurs de gymnastique, un intérêt capital, et l'on sait à quelles distances a été souvent expédié le sable d'Égypte, d'une finesse incomparable (3). Toutefois ce n'est point au sable, mais à d'autres poudres, à la fois d'un usage moins général et d'une vertu plus efficace, que Philostrate consacre son exposé. On les utilisait presque toujours mêlées à l'huile (4) qui, employée suivant certaines proportions, leur servait de véhicule et les faisait adhérer plus fortement à la peau, sans en neutraliser les effets. Elles formaient ainsi une sorte de liniment rafraîchissant ou réconfortant, dont les athlètes, au moment de combattre, s'enduisaient de la tête aux pieds. Comment ne pas penser aux teintes opposées dont sont recouverts, sur certains tableaux de Délos, les παλαιστᾱί en garde, lorsqu'on lit, toujours dans Philostrate, que les κόνεις, élément essentiel de ces onguents, dont l'agoniste s'enveloppait comme d'une seconde peau, se distinguaient les unes des autres non seulement par leurs propriétés thérapeutiques, mais encore et plus visiblement par la couleur qui faisait reconnaître, sans hésitation possible, chacune d'elles ?

51. Deux de ces κόνεις, une jaune et une noire, sont associées par l'auteur, à cause de l'aspect terreux qui leur est commun (γεώδεις μὲν ἄμφω), et aussi en raison des effets identiques qu'elles produisent : toutes deux assouplissent les tissus et les « alimentent » (ἀγαθαὶ μαλάξαι τε καὶ ὑποθρέψαι). La seconde, qui était peut-être de nature bitumineuse — l'adjectif ἀσφαλτώδης désigne, un peu avant le passage qui vient d'être cité, une autre poussière du même genre —, n'est pas sans rapports,

(1) JUETHNER, *op. l.*, p. 303 sq. (commentaire de PHILOSTR., *Gymn.*, LVI) : cf. PS.-HIPPOCR., *De diaet.*, II, 64 (= VI, p. 580, Littré) ; GALEN., VI, 162, 316, 367 ; LUC., *Anachars.*, 29. — Voir aussi JUETHNER, *op. l.*, p. 265.

(2) FOUGÈRES, ap. *Dict. Ant.*, s. v. *Gymnastica*, p. 1688.

(3) JUETHNER, *op. l.*, p. 304.

(4) JUETHNER, *op. l.*, p. 265, ; cf. GALEN., VI, 137 et 230.

semble-t-il, avec la couleur charbonneuse prêtée à l'un des adversaires sur nos peintures. Et le ton rouge ou rouge brun, qui recouvre l'autre figure, est peut-être destiné à rappeler la nuance brique qui devait être celle de l'ὄστρακώδης κόνις (1), cataloguée pareillement par Philostrate. Celle-ci est faite de tessons (ὄστρακα) concassés et finement pilés. L'influence qu'elle exerce n'appartient pas d'habitude aux substances réduites en poudre : ἀνοῖξαι τε ἐπιτηδεῖα καὶ ἐς ἰδιῶτα ἀγαγεῖν τὰ μεμυκῶτα ; elle dilate et excite à la désudation les glandes rebelles (2).

52. On remarquera d'autre part que le même écrivain n'a pas manqué de noter, en passant, l'effet esthétique produit par l'une au moins de ces préparations, la jaune : elle fait, dit-il, briller le corps des lutteurs, et le rend plus agréable à regarder, à la condition qu'il soit bien fait et convenablement exercé : καὶ στίλβονος ἐργάζεται (3), καὶ ἰδίων ἰδεῖν ὡς περὶ γενναίῳ τε καὶ ἡσκημένῳ σώματι. Sans doute, cette observation ne s'applique qu'à la ξανθὴ κόνις, celle dont la nuance est la moins voyante, la plus voisine de la teinte naturelle des épidermes. Mais il est

(1) Cette poudre, d'une si curieuse nature, est connue aussi de GALIEN (XII, 233), qui la désigne sous le nom d'ὄστρακον.

(2) Les auteurs latins de l'époque impériale désignent le plus souvent sous le nom de *ceroma*, emprunté au grec, le mélange d'huile et de poudres diverses, dont s'enduisaient les athlètes. Bien que PLUTARQUE, par exemple, distingue κήρωμα de κονίστρα employé dans le sens de κόνις (*Symp.*, II, 4, 638 C : ... ἀλλ' ὅτι μόνον τῶν τῆς ἀγωνίας εἰδῶν πηλοῦ καὶ κονίστρας καὶ κηρώματος τυγχάνει δεόμενον), il semble qu'en latin du moins (PLIN., *N. H.*, XXXV, 13 (47), 168; MART., VII, 32, 9) *ceroma* aitle même sens que κόνις dans le texte de Philostrate. Le *lacedaemonium ceroma*, signalé par MARTIAL (XI, 47, 5-6), qui rend le corps *luteum*, ressemble fort à la ξανθὴ κόνις de l'auteur grec. JUVÉNAL (VI, 246) fait allusion à un *femineum ceroma*, qui est peut-être un enduit d'une couleur spéciale, réservé aux femmes, puisqu'aussi bien les femmes de ce temps s'exerçaient parfois, comme les hommes, dans la palestra. C'est en pensant à l'usage du *ceroma* que SÉNÈQUE, jouant sur les mots, exclut des *studia liberalia* la gymnastique, cette science faite, dit-il, d'huile et de boue : *totam oleo ac luto constantem scientiam* (*Epist.*, LXXXVIII, 18).

(3) On retrouve à peu près les mêmes termes s'appliquant au même usage chez Luc., *Anach.*, 29, et, à une date bien plus ancienne, chez THEOCR., II, 79 :

Στήθεα δὲ στίλβοντα...

Ὡς ἀπὸ γυμνασίου καλὸν πόνον ἄρτι λιπόντων.

fort possible qu'à l'époque où furent exécutées les peintures de Délos, le public des ἀγῶνες, assurément moins raffiné dans ses goûts que les amateurs pour lesquels écrivait quelques siècles plus tard Philostrate, ait regardé aussi comme un surcroît de beauté le lustre noir, ou couleur d'argile cuite, dont se paraient des membres vigoureux. Et pourquoi les athlètes eux-mêmes, de tout temps attentifs au volume apparent de leurs muscles, n'auraient-ils pas pris plaisir — tels les « hommes de bronze » qui s'exhibent sur nos champs de foire — à augmenter la saillie de leurs pectoraux ou de leurs biceps, en les faisant resplendir d'un éclat emprunté et barbare ?

53. Enfin, on notera en dernier lieu que la représentation de la lutte, ou plutôt des lutteurs sur le point de se mesurer l'un à l'autre, se complète par celle des objets destinés à être décernés en prix au vainqueur : à savoir un vase — presque toujours une amphore — et souvent, dressée ou inclinée à côté de ce récipient, une palme (1). La juxtaposition immédiate des

(1) La représentation de l'amphore et de la palme, ou du premier de ces deux objets sans l'autre, est l'une des plus fréquentes qui soient à Délos. Voir les monuments suivants dans BULARD, *DRP* :

1° : n° 2, au mur, 1^{er} enduit, p. 60, l. 5 (pl. II, 1 et BULARD, *PMD*, fig. 16, p. 46-47.)

2° : n° 4, au mur, 1^{er} enduit, p. 65, l. 2 (fig. 6).

3° : n° 7, au mur, p. 75, l. 2 (fig. 11).

4°, 4° bis, 4° ter : n° 9, au mur, 1^{er} enduit : grande amphore avec couvercle (p. 78, l. 15), une amphore plus petite près de chacun des πλαίσια (p. 78, l. 22) : pl. IV et BULARD, *PMD*, pl. IV.

5° : n° 10, au mur, 3^e enduit, p. 84, l. 2 (pl. V, 1, a).

6° : n° 12, au mur, 1^{er} enduit, p. 88, l. 9 (fig. 19).

7° : *Ibid.*, autel, face Est, 1^{er} enduit, p. 90, l. 2 (fig. 22).

8° et 8° bis : n° 18, au mur, 4^e enduit, grande amphore avec couvercle (p. 109, l. 19) et petite amphore couchée (p. 109, l. 26) : pl. IX.

9° : n° 20, au mur, p. 112, l. 8 (fig. 38).

10° : *Ibid.*, autel, face Sud, p. 113, l. 23 (fig. 38).

11° : n° 22, au mur, 1^{er} enduit, p. 120, l. 28 (pl. X, 2).

12° : n° 23, autel Sud, 3^e enduit, p. 124, l. 11 (BULARD, *PMD*, pl. I).

13° : *Ibid.*, autel Nord, 2^e enduit, p. 128, l. 2.

14° : *Ibid.*, autel Nord, 8^e enduit, p. 129, l. 2.

15° : n° 25, au mur, au Nord de la porte, 6^e enduit, p. 135, l. 14 (PLASSART, *BCH*, 1916, fig. 17, p. 189 = *DRP*, fig. 48).

16° : *Ibid.*, au mur, au Sud de la porte, 6^e enduit, p. 137, l. 10 (pl. XIV, 1).

deux images est le cas le plus fréquent, qu'elles soient tracées au mur de la maison ou sur l'autel lui-même. Parmi les peintures, énumérées au début du présent chapitre (1), où se reconnaît la double figure des athlètes en garde, treize seulement se prêtent, vu leur état de conservation, à une observation sur ce point particulier : neuf d'entre elles (2)) montrent au-

17° : *Ibid.*, 7° enduit, p. 138, l. 11 (pl. XIII, 1).

18° : *Ibid.*, 8° enduit, p. 138, l. 18.

19° : *Ibid.*, revêtement indéterminé, p. 146, l. 9 (fig. 56).

Dans leur état présent, les peintures qui portent, sur la liste ci-dessus, les nos 1, 3, 5, 6, 10, 12, 13, 14, 15, 17, 19 montrent (complète ou incomplète) l'amphore sans la palme ; celle-ci était peut-être représentée dans la partie de la composition aujourd'hui disparue, ou invisible sous l'enduit plus récent qui la recouvre : mais rien ne permet ni de l'affirmer ni de le nier. Sur toutes les autres, les deux objets existent à la fois : ils sont éloignés l'un de l'autre sur le n° 16 (la palme est ici jointe au jambon ; cf. ci-dessous, ch. iv, § 8 sq.), associés au contraire sur les autres, de manière à former un ensemble. Pour ce qui est du n° 18, la description du monument, aujourd'hui détruit, ne permet pas de dire lequel des deux partis avait adopté le peintre.

A cette énumération, on ajoutera, en le mettant à part des autres, le monument suivant, où un vase d'une forme toute différente remplace l'amphore :

20° : n° 6, p. 72, l. 22 (pl. 1, 3 et BULARD, *PMD*, pl. V A).

(1) Ci-dessus, p. 97, n. 1.

(2) La liste de concordance donnée ci-dessous permettra d'identifier ces monuments dans les deux énumérations consacrées la première aux représentations d'athlètes combattant, la seconde à celle du prix qui est promis au vainqueur :

a Ci-dessus, p. 97, n. 1, 1° = ci-dessus, p. 139, n. 1, 1°

b *Ibid.*, 4° = *Ibid.*, 4°, 4° bis, 4° ter

c *Ibid.*, 5° = *Ibid.*, 5°

d *Ibid.*, 7° = *Ibid.*, 7°

e *Ibid.*, 10° = *Ibid.*, 10°

f *Ibid.*, 12° = *Ibid.*, 11°

g *Ibid.*, 14° = *Ibid.*, 12°

h *Ibid.*, 19° = *Ibid.*, 14°

i *Ibid.*, 21° = *Ibid.*, 17°

A cette liste on ajoutera, sous toutes réserves (ci-dessus, p. 97, n. 1, 25°) le monument suivant :

j *Ibid.*, 25° = *Ibid.*, 6°.

On remarquera qu'en d, l'amphore et la palme sont représentées à trois reprises tandis que le couple de lutteurs n'est figuré qu'une seule fois.

près des combattants, la récompense qu'ils se disputent (1).

54. La place attribuée au vase, par rapport aux *παλαισται*, est variable. Certaines peintures le représentent derrière les

(1) Le nombre total des peintures énumérées ci-dessus, p. 97, n. 1, est de vingt-huit. Sur ce nombre, quatorze ne se prêtent à aucune observation, vu leur état de mutilation (les n^{os} 2, 3, 6, 9, 11, 13, 15, 16, 17 et 17 bis, 18, 19 bis, 20, 24) ; dix ont été signalées à la note précédente ; restent quatre images montrant le couple d'agonistes sans le prix offert au vainqueur (les n^{os} 8, 14 bis, 22, 23). Encore convient-il de faire, au sujet de ces quatre monuments, les remarques suivantes :

Les n^{os} 22 et 23 correspondent aux faces latérales d'un même autel : sur le même enduit était, par surcroît, peint au mur, immédiatement à droite de l'autel, un troisième couple d'athlètes (n^o 21 ; ci-dessus, p. 140, n. 2, i) : l'énorme amphore, elle-même contiguë à cette représentation du côté droit, était peut-être associée, dans la pensée du décorateur, à la fois aux trois paires de combattants.

Le n^o 14 bis désigne la partie droite d'un autel semi-cylindrique sur lequel les *παλαισται* sont représentés deux fois symétriquement : ayant figuré l'amphore entre les deux combattants de gauche (n^o 14 ; ci-dessus, p. 140, n. 2, g), le décorateur n'a pas jugé utile de la répéter entre ceux de droite.

Le n^o 8 s'applique à la face latérale d'un autel dont deux côtés seuls sont apparents : l'amphore ne se voit ni sur l'un ni sur l'autre : mais elle était peut-être tracée sur l'autel contigu, aujourd'hui dépouillé de tout revêtement, ou au mur.

La représentation des lutteurs sans le prix de la lutte serait donc, dans tous les cas, exceptionnelle. — L'inverse semble, au premier abord, avoir été plus fréquent, puisque des vingt-deux monuments signalés ci-dessus, p. 139, n. 1, douze seulement, énumérés ci-dessus, p. 140, n. 2, réunissent les deux sujets. Mais il convient de remarquer que sur les dix autres, sept nous sont parvenus si incomplets (*ibid.*, 2^o, 9^o, 13^o, 15^o, 16^o, 18^o, 19^o) que leur témoignage ne saurait être retenu ici. — Un autre (8^o bis) est aussi fort mutilé ; mais le fait qu'au même mur un des revêtements antérieurs portait, à la même place ou à peine à droite (*DRP*, p. 109, l. 8, = ci-dessus, p. 97, n. 1, 9^o), un couple de *παλαισται*, semble bien indiquer que des lutteurs accompagnaient aussi, sur l'enduit plus récent, l'amphore et la palme, d'ailleurs figurées à l'échelle qui est, à l'ordinaire, celle de ce genre de sujets. La peinture signalée ci-dessus, p. 139, n. 1, 8^o, était peut-être unie à cette image agonistique par le même rapport qui a fait associer, sur un autre revêtement, les trois amphores (une grande ornée de peintures, et deux petites du type le plus commun) mentionnées *ibid.*, 4^o, 4^o bis, 4^o ter. Resterait alors la seule composition portant *ibid.*, le n^o 3 : par exception l'image de l'amphore y aurait été peinte sans celle des athlètes. — La peinture signalée *ibid.*, n^o 20, reste en dehors de la statistique : ne représentant pas de véritables athlètes, elle est absente de la liste dressée ci-dessus, p. 97, n. 1.

combattants, c'est-à-dire hors du champ de la lutte, ainsi qu'il est naturel (1) : en pareil cas, il arrive que l'image soit répétée, apparemment pour des raisons de symétrie, et qu'il y ait deux amphores — chacune accompagnée d'une palme — de même qu'il y a deux athlètes (2). Mais plus fréquemment (3), l'amphore est postée, sans aucun souci de la vraisemblance, entre les deux lutteurs, soit à l'endroit même où ils se mesureront lorsqu'ils auront réussi à se saisir l'un l'autre, soit un peu plus bas, sous ceux de leurs pieds qui ne touchent pas la terre. Il est possible que cette anomalie soit due à une application maladroite des lois de la perspective, et que le peintre ait eu l'idée de figurer l'objet tantôt en avant des agonistes, au premier plan, tantôt plus loin qu'eux, à l'arrière-plan. Toutefois, il paraît plus probable encore qu'il obéissait ici à une tradition, souvent observée dans les images agonistiques, qui voulait que le prix offert à la vaillance des lutteurs fût exposé, à égale distance et pour ainsi dire à égale portée de l'un et de l'autre, comme afin de montrer que tous deux y pouvaient pareillement prétendre (4). Ainsi sont mis en montre, sur les vases grecs peints ou à reliefs, sur les décorations murales des tombes étrusques, et en général sur les monuments de tout ordre illustrés de scènes gymnastiques, les objets les plus divers, amphores, hydries, pièces d'armure, etc., qui semblent, au premier abord,

(1) Ci-dessus, p. 139, n. 1, 14°, 17°, 20°. Voir aussi, *ibid.*, 11° (amphore et palme derrière l'un des lutteurs et plus bas, mais assez loin, au delà de l'autel placé au milieu du panneau), 5° (lutteurs sur la face latérale Est de l'autel, amphore sur le mur voisin), 10° (lutteurs sur l'une des faces latérales de l'autel, amphore sur la face médiane).

(2) *Ibid.*, 4° bis et 4° ter.

(3) *Ibid.*, 1°, 4°, 12°. — Sur le n° 1, l'amphore est associée à un autre prix, le jambon (ci-après, ch. IV, § 8 et notes). — Sur le n° 7, l'amphore est placée sous le pied levé du lutteur de droite, c'est-à-dire assez loin de l'axe de la composition : il est probable qu'il y avait sous le pied levé du lutteur de gauche un autre objet (jambon ?), ce qui rétablissait la symétrie.

(4) NORMAN GARDINER, *Gr. ath. sp. a. f.*, p. 412 et fig. 139; DE RIDDER, ap. *Dict. Ant.*, s. v. *Pugilatus*, p. 756 et fig. 5857. — Probablement convient-il d'interpréter de même les Satyres gesticulant, figurés sur un bol de Délos (COURBY, *Vas. gr. rel.*, p. 382 et fig. 77, n° 19) de chaque côté d'une amphore à large col.

former une barrière entre les combattants, ou transformer la lutte en quelque exercice d'acrobatie, malaisément concevable (1).

55. La palme, dont l'image accompagne fréquemment celle du vase était, au dire de Plutarque et de Pausanias, la récompense attribuée au vainqueur dans tous les ἀγῶνες sans distinction, tandis que la nature de la couronne, elle aussi décernée en prix, variait avec le sanctuaire où se célébraient les jeux (2). L'emploi de ce « signe de victoire universellement adopté » (3) s'explique à Délos — quelle que soit l'occasion des réjouissances que commémorent les peintures — plus naturellement encore que partout ailleurs. La tradition voulait en effet que les premières palmes victorieuses eussent été décernées dans l'île, dès les temps fabuleux : Thésée les avait, disait-on, détachées de l'arbre sacré, à l'occasion des jeux célébrés par lui-même et par ses compagnons en l'honneur d'Apollon, lorsqu'ils revenaient de Crète (4). Mais c'est seulement vers la fin du ve siècle qu'on voit, en divers lieux de la Grèce, la palme offerte aux vainqueurs des ἀγῶνες. Mettant d'accord la légende et l'histoire, Tarbell (5) a supposé, avec vraisemblance, que les Athéniens furent les premiers à s'en servir lorsqu'ils firent revivre, en 426, les jeux déliens, non sans relier leur initiative aux souvenirs mythiques de la primitive Athènes. L'éclat donné par eux aux fêtes d'Apollon restaurées, le retentissement produit

(1) Sur une peinture décorant la *Tomba degli Auguri* à Corneto, trois hydries superposées séparent les lutteurs aux prises (DUCATI, *Arte classica*, 1920, fig. 255, p. 265). Par un emploi des couleurs opposées qui fait penser aux remarques présentées ci-dessus, p. 133 sq., celles du haut et du bas sont d'une teinte claire, celle du milieu d'une teinte foncée. Ainsi la pluralité des objets, c'est-à-dire l'importance et la valeur du prix, s'aperçoit dès le premier abord.

(2) PAUS., VIII, 48,2 ; PLUT., *Quaest. conv.*, VIII, 4, 723, B.

(3) SAGLIO, ap. *Dict. Ant.*, s. v. *Certamina*, p. 1083 ; cf. BOETTICHER, *Baumk.*, p. 413 sq.

(4) PAUS., *ibid.*, 3 ; PLUT., *ibid.*, 724, A. — Voir aussi HYDE, *Olymp. vict. mon.*, p. 160-61. La tradition voulait en outre que Thésée eût introduit à Athènes l'usage de décerner une palme aux vainqueurs dans les ἀγῶνες des Panathénées, fondées par lui : et c'est peut-être de Délos qu'on aurait fait venir les palmes ainsi employées : BOETTICHER, *ibid.*

(5) TARBELL, *The palm of victory*, *Class. Phil.*, 1908, p. 264 sq.

dans toute la Grèce par un si grand événement, expliqueraient la diffusion rapide d'une coutume jusque là inconnue (1). En tous cas, elle ne tarda pas à être adoptée en dehors même des limites du monde grec : un passage de Tite-Live indique qu'elle fut pour la première fois introduite à Rome l'an 293 avant l'ère chrétienne (2).

56. C'est aussi par un emprunt, proche ou lointain, aux coutumes helléniques qu'il convient d'expliquer la représentation de l'amphore, à côté du couple de lutteurs aux bras étendus. L'usage existait, à tout le moins à Athènes lors des Panathénées, de donner en prix aux vainqueurs — outre les insignes habituels de la victoire — une amphore et son contenu, dans l'espèce l'huile provenant des oliviers sacrés. Il n'est pas impossible qu'une récompense du même genre, sinon identique, ait été réservée aux athlètes qui l'emportaient dans les combats dont les décorateurs de Délos ont tant de fois mis en scène le prélude : ce souvenir et cette imitation n'auraient rien de surprenant dans une ville où les influences athéniennes s'étaient exercées avec une si grande force pendant tant d'années, et qui venait précisément d'être placée à nouveau, au moins nominale, sous le domination de ses anciens maîtres. Sans doute, la différence est grande entre le vase précieux, finement historié, qui était offert à l'agoniste des Panathénées, et le récipient en terre grossière, d'une destination exclusivement domestique et commerciale, dont la panse, tantôt plus effilée, tantôt plus rebondie, se répète sur de nombreuses peintures. Mais on notera que sur quelques monuments (3), l'amphore, sans changer de destination — elle est, ici aussi, flanquée de la palme (4), et des bandellettes sont nouées à ses anses, selon la coutume suivie pour les vases décernés en prix (5) —, a reçu une forme plus noble. Au lieu de l'ustensile banal, fabriqué en hâte, elle est devenue une

(1) La couronne était jusque-là le signe de la victoire : *ibid.*, p. 268.

(2) LIV., X, 47, 3 : *Palmaeque tum primum, translato e Graecia more, victoribus datae.*

(3) Ci-dessus, p. 139, n. 1, 4°, 5°, 8°, 15°.

(4) Du moins *ibid.*, 4° et 8°.

(5) *Ibid.*, 4° et 8°. Sur cet usage, voir PLEY, *Delanae in antiquorum ritibus usu*, *Rel. Vers. u. Vorarb.*, XI, 2, 1911, p. 74.

œuvre d'art, façonnée avec un soin scrupuleux par le potier ou peut-être par le batteur d'airain qui en est l'auteur : l'aspect des anses (1), fort déliées et deux fois recourbées sur elles-mêmes, qui s'attachent à l'épaule et à l'embouchure par l'intermédiaire d'une volute, fait penser en effet au travail du métal plutôt qu'à celui de l'argile. Ce détail mis à part, toutes les autres parties du vase, le pied élégamment profilé qui repose sur une sorte de socle, les flancs en ovale, le col mince et évasé, surmonté d'un ample couvercle que termine, sur une des peintures (2), un bouton ouvragé, rappellent de si près le galbe de certaines amphores panathénaïques, qu'il est permis de reconnaître dans ces ouvrages d'apparat sinon une copie véritable, du moins une adaptation des modèles illustres dont la fabrication était interrompue depuis longtemps, mais qu'on n'avait pas cessé d'admirer au temps où furent exécutées nos peintures (3).

57. Pour se convaincre de l'existence de ce rapport, il suffira de comparer avec les images dont nous parlons le pavement, bien connu, découvert par Couve dans une salle de la maison *du Trident*. Le rectangle central en est occupé par une amphore panathénaïque, accompagnée d'une palme et d'une couronne (4). La base qui porte l'objet, la forme de celui-ci, les proportions respectives de la panse, des anses et du col, le profil du couvercle et du pied sont presque exactement concordants de part et d'autre ; il n'est pas jusqu'à l'aspect de la palme, nouée d'un lemnisque aux extrémités flottantes et placée transversalement au second plan — les mêmes particularités se retrouvent sur plusieurs peintures (5) sinon sur toutes —, qui n'ajoute à

(1) Ci-dessus, p. 139, n. 1, 8° et 15°.

(2) *Ibid.*, 4°.

(3) NORMAN GARDINER, *Gr. athl. sp. a. f.*, p. 244-45 et *JHS*, 1912, p. 187 sq.

(4) BULARD, *PMD*, pl. X A, fig. 3 et p. 195-196.

(5) Ci-dessus, p. 139, n. 1, 4° et 8° (voir aussi *DRP*, n° 1, p. 58, l. 9, et pl. I, 2 : la présence du vase n'est toutefois pas assez certaine pour que le monument ait été joint à la liste dressée ci-dessus, p. 139, n. 1). La palme est toujours posée obliquement, avec une certaine recherche de l'effet, que le vase soit debout, couché, ou lui-même incliné : il est probable que le déco-

la ressemblance. La seule différence — elle est à la vérité capitale — consiste dans l'ornementation donnée au corps du vase : ici une scène figurée, celle qui orne traditionnellement les amphores panathénaïques destinées aux vainqueurs dans la course des chars, et, rendus aussi clairement que possible à l'aide des petits cubes diversement colorés, les procédés de la céramique attique à figures noires ; là, plusieurs bandes rouges, d'inégale largeur, horizontalement superposées l'une à l'autre (1), ou bien, à mi-hauteur, entre deux filets noirs, une suite de points rouges : décors évidemment conventionnels, dont le second est peut-être destiné à rappeler une zone médiane remplie de motifs en relief, d'un dessin très simple, obtenus par la technique du repoussé (2).

58. Ainsi, ces vases dont les lignes principales reproduisent si exactement celles des amphores panathénaïques seraient faits d'une autre matière que leurs modèles. La supposition paraîtra plus plausible encore, si l'on se souvient que certains auteurs expliquent précisément par une substitution du métal à la terre cuite l'arrêt brusque qui se produisit, vers la fin du IV^e siècle, dans la fabrication des amphores panathénaïques (3), de celles du moins que nous font connaître la mosaïque de Délos et les nombreux exemplaires conservés dans les musées. D'après ces auteurs, aucun des vases de bronze décernés, à partir de la date qui vient d'être indiquée, aux athlètes vainqueurs ne serait parvenu jusqu'à nous, pour des raisons faciles à saisir ; mais leur image, toute pareille — au décor près — à celle des anciennes amphores d'argile, dont les novateurs avaient pris soin de reproduire les dimensions et la forme, se retrouverait sur de nombreuses monnaies d'Athènes et sur un siège d'agonothète, provenant aussi de cette ville (4). Si l'hypothèse est exacte, — et

rateur reproduisait la disposition adoptée pour grouper aussi heureusement que possible les deux objets, au moment où ils étaient exposés, avant les ἀγῶνες, à la curiosité publique.

(1) Ci-dessus, p. 139, n. 1, 5°.

(2) *Ibid.*, 8°.

(3) NORMAN GARDINER, *Gr. athl. sp. a. f.*, p. 245-46 ; DUCATI, *Storia della ceramica greca*, I, 1922, p. 256.

(4) STUART et REVETT, *Alterth. v. Athen* (Leipzig-Darmstadt, 1829-33), Liefer. XXVII, pl. IX = *Dict. ant.*, fig. 1995 (s. v. *Corona*).

les découvertes de Délos apportent en sa faveur, une présomption digne d'être retenue —, ce n'est pas directement, mais par l'intermédiaire de ces imitations métalliques, que les artisans auxquels étaient dûs les vases de parade représentés sur nos peintures, ont à leur tour imité, bien entendu assez librement, le galbe des amphores panathénaïques (1).

59. La mosaïque de la maison du *Trident* montre que, malgré l'innovation dont nous venons de parler, ces chefs-d'œuvre de la céramique attique n'étaient pas oubliés, longtemps après, à Délos (2). La même constatation résulte de l'examen d'une autre peinture (3), réduite par malheur à quelques débris épars, mais où l'image du vase offert en prix, si incomplète soit-elle, diffère nettement de toutes les autres. On ne saurait, d'après ce qui en subsiste, déterminer avec une pleine certitude quelle forme le peintre s'était proposé de reproduire : toutefois, le renflement de la panse, la hauteur et la courbe du col, l'aspect de l'embouchure ne permettent guère d'hésiter qu'entre l'amphore et l'hydrie (4). L'absence de couvercle interdit de penser à une imitation, même fantaisiste, des amphores panathénaïques. Et pourtant c'est bien de ces amphores elles-mêmes, non des ouvrages en métal fabriqués pour les remplacer, que s'est inspiré l'artiste pour ce qui est du décor dont il a revêtu son vase. Se souvenant à la fois et des scènes agonistiques dont elles sont ornées, et de la tradition archaïque qui y a été jusqu'à la fin observée, il a, sur le fond gris brun, ombré de brun foncé, qui représente la terre cuite, tracé au moyen d'une teinte plus foncée encore, destinée à rappeler l'effet obtenu par la céramique à figures noires, les silhouettes opposées de deux *παλαίσται* en garde : du moins est-ce ainsi qu'il convient, semble-t-il, de reconstituer l'ensemble de la représentation, d'après ce

(1) Des vases très voisins par la forme de celui que représente la peinture mentionnée signalée ci-dessus, p. 139, n. 1, 4°, ont été reproduits par les auteurs des *graffiti* exécutés sur un hermès découvert à Délos même : S. REINACH, *BCH*, 1889, pl. XIII et p. 377.

(2) Voir ci-dessous, Appendice I.

(3) Ci-dessus, p. 139, n. 1, 19° (*DRP*, fig. 56).

(4) Une hydrie se voit, accompagnée, entre autres objets, d'une palme, sur la mosaïque de Satricianus (BULARD, *PMD*, p. 196-97 et pl. XI).

qui reste aujourd'hui d'un seul des lutteurs, debout sur un pied, l'autre jambe levée, suivant le rythme si particulier qui a été analysé plus haut (1).

60. Ainsi, d'une part les récipients grossiers qui servaient soit au transport du vin et de l'huile, soit à leur conservation dans les celliers, d'autre part des vases d'apparat en bronze reproduisant, avec quelque liberté, la forme des amphores panathénaïques, ailleurs encore une amphore ou une hydrie de terre cuite empruntant à la même série céramique l'esprit de son décor, — voilà les formes diverses données par les décorateurs de Délos au prix que recevra l'athlète victorieux. En attendant de rechercher à quelle occasion avaient lieu les combats et autres spectacles qui tiennent une si grande place dans leur répertoire d'illustrations, on notera, comme un fait particulièrement digne de remarque, la diversité que présente, de peinture à peinture, le principal enjeu. Ce manque d'uniformité révèle l'absence d'une tradition ferme, de règles précises fixant, jusque dans le dernier détail, l'organisation des *ἀγῶνες*. Dans les concours célébrés à Olympie, à Delphes, à Athènes aussi lors des Panathénées, la détermination des récompenses destinées aux vainqueurs ne pouvait donner lieu à aucune sorte d'hésitation, les magistrats ou les commissaires chargés des préparatifs étant tenus de suivre, à l'exemple de leurs devanciers, des usages séculaires. A Délos au contraire, une large place était laissée, semble-t-il, aux initiatives individuelles, dans l'accomplissement de cette tâche. A tout le moins par cette opposition, les fêtes que commémorent les peintures découvertes dans l'île diffèrent profondément des jeux panhelléniques et de tout ce qui leur ressemblait en Grèce.

61. Enfin, on rapprochera des vases, probablement remplis de vin (2), qui constituaient la partie essentielle du prix, l'objet à première vue assez énigmatique, dont le peintre, d'un pinceau hâtif, a tracé les contours sur le fragment, décrit plus haut, où se voient deux adversaires dont l'un poursuit l'autre, l'épée

(1) Ci-dessus, p. 97 sq.

(2) On peut du moins le conjecturer d'après la nature d'un autre prix, dont il sera parlé ci-après, ch. iv, § 8 et 9.

et le bâton entre les mains (1). Assurément, il y a loin du profil élancé des amphores métalliques à la forme trapue, écrasée de ce récipient mal venu, et l'on hésiterait à supposer que celui-ci a pu, dans certains cas, remplir le même office que celles-là, n'étaient d'une part la place qui lui est faite auprès des personnages en action, d'autre part la présence de la palme, aisément reconnaissable, bien que réduite à un maigre schéma, dont il est flanqué sur la droite.

62. Pour saisir le sens de cette singulière représentation, il importe de ne pas oublier le caractère, non moins particulier, de la scène qu'elle complète. La distance est grande aussi entre la science, la ténacité, le courage déployés, au cours d'un véritable ἀγών, par des rivaux se mesurant d'après toutes les règles de l'art, et les grimaces improvisées qui accompagnent, dans un combat pour rire, la bastonnade ou les coups d'épée dont aucun ne transperce. C'est pourquoi ni l'auteur de la peinture ni le fidèle qui en avait fait la commande, ni, pour remonter plus haut encore, les organisateurs du spectacle dont cette image reproduit un épisode, n'auraient jugé bon de décerner aux devanciers des *paegniarii* la même récompense qu'à d'authentiques athlètes. Réservant pour des victoires de meilleur aloi non seulement l'amphore métallique, héritière des formes à jamais ennoblies par l'art des céramistes athéniens, mais encore la simple amphore marchande qui souvent la remplaçait ou lui était adjointe, ils trouvaient à la fois équitable et plaisant d'offrir au vainqueur de la parade à main armée non pas un vase, mais un pot : grossière jarre de terre brute, *cadus* aux parois massives (2) à l'ordinaire confiné dans les parties reculées de la maison pour y servir aux usages ménagers les plus humbles, cette récompense dérisoire convenait à une parodie de lutte.

63. Ainsi, tout, dans l'intermède bouffon auquel est consacrée la peinture dont nous parlons, a pour objet de provoquer et d'entretenir l'hilarité des spectateurs : maniement simultané d'armes mal assorties, matière dont ces armes sont faites, gambades extravagantes des soi-disant combattants, bons coups

(1) Ci-dessus, p. 139, n. 1, 20° ; cf. p. 124-125, 126 sq.

(2) SAGLIO, ap. *Dict. Ant.*, s. v. *Cadus*.

échangés, enfin jusqu'à l'aspect ridicule du prix dont prendra tout à l'heure possession celui des deux adversaires qui sera resté maître du champ de bataille. Rien d'étonnant, en conséquence, si dans l'image baroque de ce prix, et dans le tableau du duel lui-même (1), on croit discerner, de la part du décorateur, des intentions comiques, absentes de toutes ou de presque toutes les autres peintures (2), des traces d'un certain genre d'esprit que les Grecs et les Romains n'ont pas, tant s'en faut, ignoré, mais qui, devenu plus familier encore aux artistes modernes qu'à ceux de l'antiquité, a trouvé son expression propre dans ce que nous appelons aujourd'hui la caricature.

(1) Ci-dessus, p. 126.

(2) La même veine comique se retrouve sur un autre revêtement, décrit plus haut (p. 92 et n. 4), celui qui montre l'esclave cuisinier, chauve et ventru, occupé à fendre en deux la tête du porc qui a été offert en sacrifice au Lare.

CHAPITRE IV

REPRÉSENTATIONS AGONISTIQUES ET *LUDI COMPITALICII*

1. Les faits exposés au cours du précédent chapitre ont permis de reconnaître, sur les peintures qui y sont commentées, des jeux et des divertissements variés, les uns inspirés par la tradition des ἀγῶνες helléniques (1), les autres d'origine italienne (2) mais fréquemment associés dans les *ludi* romains aux exercices athlétiques imités des Grecs. Il reste à déterminer dans quelles circonstances étaient organisés ces spectacles et pourquoi les images qui en conservent le souvenir ont été juxtaposées, sur les revêtements des autels et des murs, à celles qui reproduisent les principales cérémonies du culte domestique.

*
* *

2. Une première série d'observations permettra d'orienter à coup sûr cette recherche : certains détails, d'importance secondaire, mais de sens précis, mis en œuvre sur les peintures agonistiques, attestent l'existence d'un lien étroit entre ces scènes de combat et l'une des représentations, purement religieuses, qui ont été étudiées plus haut, celle dont l'objet est de commémorer le sacrifice d'un porc (3).

3. On a signalé au chapitre précédent (4) que plusieurs des ri-vaux aux prises, ou sur le point d'engager le corps à corps, les uns

(1) Ci-dessus, p. 97 sq.

(2) Ci-dessus, p. 122 sq.

(3) Ci-dessus, p. 57 sq.

(4) Ci-dessus, p. 130-133.

παλαισται dans la position classique de la mise en garde, les autres bateleurs plutôt que lutteurs, occupés à amuser le public par un simulacre de bataille, ont, au sommet de la tête, ou immédiatement au-dessus de la nuque, la longue mèche flottante — appelée plus tard, et peut-être dès lors, *cirrus* —, qui est l'insigne des athlètes de métier. Il convient toutefois de remarquer que la plupart d'entre eux ne portent pas cette coiffure distinctive. Non que le peintre l'ait omise par négligence, mais pour deux raisons s'appliquant à des cas différents. D'abord le *cirrus* n'a jamais été, autant qu'on sache, obligatoirement porté par quiconque faisait de la gymnastique un gagne-pain. Ensuite et surtout, parmi les personnages combattant ou préludant au combat, il s'en trouve plusieurs dont on peut affirmer qu'à la différence des précédents, ils ne sont pas des agonistes de profession.

4. En effet, tandis que les plus nombreux de ces adversaires accouplés deux par deux — entre autres tous ceux que l'artiste a munis du *cirrus* — paraissent devant le public entièrement nus, selon la coutume observée dans les jeux grecs, les autres au contraire ont gardé, autour de la ceinture, un court vêtement solidement fixé, qui, sans nuire à la liberté des mouvements, recouvre les parties et les reins (1). On ne saurait songer à reconnaître, dans cet ajustement, une survivance du περίζωμα — quelquefois διάζωμα ou simplement ζωμα —, que les athlètes grecs portaient à l'origine, et dont plus d'une peinture de vase

(1) Sur les vingt-huit peintures énumérées ci-dessus, p. 97, n. 1 (ce chiffre est porté à vingt-neuf, si l'on ajoute à la liste la peinture représentant des *paegniarii* ; cf. ci-dessus, p. 125 et n. 1), neuf offrent cette particularité. Sur les peintures 5°, 6°, 22°, les deux adversaires sont ainsi vêtus, sur 1°, 14°, 14° bis, 20°, un des deux seulement ; sur 16° et 17°, le seul des deux combattants qui ait subsisté. Ces neuf peintures sont les mêmes qui, sur la liste des personnages vêtus du *limus* (ci-dessus, p. 60, n. 2), portent les nos 5 à 13 bis.

On voit que les dernières découvertes de Délos ne justifient à aucun degré les doutes exprimés par ΒΟΕΗΜ (ap. PW-KROLL, s. v. *Lares*, col. 832) au sujet du vêtement que portent les παλαισται). Il n'y a rien à retenir de l'essai d'interprétation donné, à distance, par cet auteur (« Bulard's Ansicht diese Figuren trügen bisweilen eine Art von Pumphosen dürfte auf eine Missverständniss der Stiefelüberschläge beruhen ») : rien de plus distinct que *limus* et *calcei*, lorsque les figures portent à la fois ce vêtement et ces chaussures (ci-dessous, p. 155 et n. 1).

nous a conservé l'image (1) : moins ample et descendant moins bas, le διζώμα laissait à découvert presque tout le haut des cuisses, ne voilant que les *pudenda*, à la manière des pagnes en usage chez certains noirs du centre africain ; l'emploi en était d'ailleurs abandonné depuis longtemps à l'époque où furent exécutées les peintures de Délos (2). La vérité est que la présence de cette pièce d'étoffe doit être expliquée par des habitudes italiennes et non grecques. On connaît la répugnance des Romains à l'égard de la nudité athlétique, devenue la règle en Grèce lorsqu'ils pénétrèrent dans ce pays pour la première fois. La réprobation du public romain à l'égard d'une pratique considérée comme un *flagitium* (3), n'avait pas encore complètement cessé au premier siècle de notre ère, si l'on en juge du moins d'après l'indignation véhémement prêtée par Tacite aux contemporains de Néron lorsque celui-ci introduisit à Rome le *quinquennium ludicrum... ad morem graeci certaminis* (4), auquel il prétendait attacher son nom.

5. Assurément, le préjugé dont nous parlons était plus vivace encore un siècle ou un siècle et demi avant les événements racontés dans les *Annales* (5). Mais il importe de ne pas oublier, d'autre part, que les ἀγῶνες dont les monuments trouvés à Délos conservent le souvenir, étaient célébrés sur une terre grecque, en présence d'Italiens ayant vécu plus ou moins longtemps en Grèce et familiers avec les mœurs du pays, sans même parler des spectateurs d'origine purement hellénique. Par là s'explique sans doute que les décorateurs chargés d'enluminer l'autel domestique et ses abords, au lieu d'obéir strictement à

(1) *JHS*, 1905, fig. 15, p. 276 et 24, p. 288.

(2) KRAUSE, *Gymn. u. Agon.*, I, p. 353 et n. 24, p. 360 et n. 1, p. 405 et n. 1 et 3. Abandonné à Olympie, dans certains exercices, dès la 15^e olympiade, le περὶζώμα disparut des derniers ἀγῶνες où il avait été conservé, au cours de la première moitié du v^e siècle (THUC., I, 6, 5).

(3) Fougères, ap. *Dict. Ant.*, s. v. *Gymnastica*, p. 1705 ; SAGLIO, *ibid.*, s. v. *Certamina*, p. 1085.

(4) TAC., *Ann.*, XIV, 20.

(5) DEN. HAL., VII, 72, 2, affirme que l'habitude de garder un vêtement, pendant les exercices gymnastiques, s'est maintenue, chez les Romains, jusqu'à son temps. Voir à ce sujet les observations de KRAUSE, *op. l.*, I, p. 360 et n. 1.

des répugnances en tous cas beaucoup moins vives à Délos qu'à Rome, aient adopté dans leurs ouvrages, suivant l'exemple offert par la réalité elle-même, un compromis entre les usages grecs et les pratiques romaines : tandis que les athlètes de profession se dépouillent tout à fait au moment d'exercer leur art, leurs adversaires occasionnels gardent pour lutter — du moins lorsqu'ils se recrutent dans la population italienne de l'île — le rudimentaire vêtement qui vient d'être décrit.

6. Bien plus, l'examen attentif de ce vêtement permet d'identifier ceux qui en sont munis avec la catégorie particulière de fidèles dont on a défini plus haut, à l'aide de multiples indices, la condition subalterne (1). La manière dont l'étoffe est nouée autour de la ceinture, le bourrelet qu'elle forme, une fois roulée sur elle-même, au bord supérieur, le nœud qui en réunit les extrémités passées entre les jambes, surtout les larges bandes, de couleur foncée, visibles sur le devant (2), toutes ces dispositions font reconnaître, sans hésitation possible, le *limus* porté, sur les peintures qui montrent le porc paré pour le sacrifice, par les conducteurs de la victime. Si, comme nous avons essayé de le montrer, ceux-ci doivent être identifiés avec les esclaves de la maison, admis par leurs maîtres à pratiquer le culte du Lare, ce sont aussi les mêmes serviteurs qui, sans avoir quitté leur costume de travail, se mesurent entre eux, ou se mêlent aux athlètes de métier, pour leur disputer le prix de la lutte (3). Et la présence des *calcei*, dont leurs pieds sont parfois chaussés,

(1) Ci-dessus, ch. II, p. 60 sq.

(2) Elles ne sont nulle part plus apparentes que sur le *limus* porté par l'un des lutteurs que met en scène la peinture signalée ci-dessus, p. 97, n. 1, 14° bis.

(3) On remarquera que plusieurs décorateurs ont tenu à rappeler, aussi équitablement que possible, les exploits de ces deux catégories de *παλαισται*. Sur l'autel signalé *ibid.*, 22° et 23° (le monument est l'un des plus soignés de toute la série), la face latérale Sud (22°) est réservée aux athlètes de profession, tous deux portant le *cirrus*, la face latérale Nord (23°) aux esclaves lutteurs, tous deux revêtus du *limus*. Ainsi s'explique aussi, sans doute, l'attention apportée par l'auteur de la peinture mentionnée *ibid.*, 14° et 14° bis, à représenter, de chaque côté du sujet central, aux extrémités du demi-cylindre qu'il avait à illustrer, un groupe composé d'un personnage nu et d'un autre vêtu du *limus*.

s'explique, de même que celle du *limus*, par les usages romains (1).

7. Ils se reconnaissent encore à un autre détail de leur ajustement. On a fait remarquer, au cours du chapitre II, qu'à la différence du *pater familias* et de ses proches, qui célèbrent le culte le front recouvert par un pan de leur toge (2), les esclaves chargés d'introduire le porc approchent le plus souvent de l'autel la tête ceinte d'une couronne de feuillage (3). La même couronne est portée, sur chacune des faces latérales d'un autel, symétriquement décoré, par les deux personnages vêtus du *limus* qui s'y font vis-à-vis, prêts à combattre (4). Une telle représentation ne doit pas être interprétée à l'aide des traditions agonistiques des Grecs : il est sans exemple que, dans une épreuve quelconque, les deux combattants aient combattu couronne en tête ; le cercle de feuillage, étant l'un des insignes de la victoire, ne pouvait être attribué qu'à la fin de la lutte et à un seul des lutteurs. De plus, il se trouve que le même autel est justement l'un de ceux où, sur la face principale, occupée par la mise en scène du sacrifice, l'esclave qui escorte l'animal s'avance coiffé d'une couronne (5). Le fait permet de préciser encore l'affirmation à laquelle on s'est arrêté quelques lignes plus haut : non seulement ce sont les mêmes serviteurs qui, d'une part, remplissent dans la cérémonie du sacrifice un certain rôle fixé par la tradition, et d'autre part sont admis dans les ἀγῶνες où se mesurent, deux par deux, des παλαισται, mais encore il semble bien que la célébration de ces ἀγῶνες suive de près celle du sacrifice, puisque les lutteurs de rencontre

(1) Voir les deux peintures signalées *ibid.*, 14° bis (lutteur de droite) et 17°. Les *calcei* sont, sur les deux monuments, munis de deux *ligulae* seulement, tandis que ceux des personnages *togati* en ont souvent quatre (ci-dessus, p. 33, n. 7 et 34, n. 1 ; le *tibicen*, voisin des *togati*, porte aussi des *calcei* à deux *ligulae* : ci-dessus, p. 35 et n. 1). Si notre interprétation est exacte, l'usage tolérerait donc, contrairement à l'opinion d'HEUZÉY (ap. *Dict. Ant.*, s. v. *Calceus*, p. 815), que les esclaves portassent la chaussure nationale des Romains. On remarquera d'autre part — c'est peut-être là l'effet du hasard — qu'aucun des esclaves, vêtus du *limus*, qui poussent vers l'autel le porc (ci-dessus p. 60, n. 2, 1°-4° bis) n'a les *calcei* aux pieds.

(2) Ci-dessus, p. 31-32.

(3) Ci-dessus, p. 84 et n. 2.

(4) Ci-dessus, p. 97, n. 1, 5° et 6° (*DRP*, pl. V, 1, *det e* ; pl. VIII, 1 et 2).

(5) BULARD, *DRP*, p. 83, l. 4 ; voir aussi, 125, l. 27 = *PDM*, p. 21 (fig. 8), p. 157, l. 30 ; p. 159, l. 30.

gardent, pour combattre, la parure verdoyante dont ils avaient orné leurs tempes au moment d'accomplir l'office religieux que leur réserve le culte du Lare.

8. Enfin le prix, ou plutôt une partie du prix que se disputent athlètes de profession et amateurs de $\pi\alpha\lambda\lambda\tau$, rappelle aussi le sacrifice accompli en l'honneur de la plus populaire des divinités domestiques. On a énuméré, au chapitre précédent (1), les monuments où se voient l'amphore et la palme, récompenses proposées à la vaillance des agonistes suivant un précédent illustre, celui des concours panathénaïques. Mais il arrive souvent qu'elles ne forment pas, à elles seules, tout l'enjeu du combat. Sur plusieurs peintures est placé à côté d'elles — ou, si la palme est absente, à côté de l'amphore —, peint tantôt en rouge ou en brun, tantôt en gris ou en noir, ici couché sur le flanc, là dressé la crosse en l'air, mais toujours d'une taille énorme, un objet que les traditions athéniennes, ou même helléniques en général, n'associent dans aucun cas ni à l'amphore ni à la palme : un jambon, évidemment offert, en même temps qu'elles, comme récompense au vainqueur (2). Il arrive même parfois que cette destination soit soulignée par un fait qui ne laisse place à aucun doute,

(1) Ci-dessus, p. 139 sq.

(2) Voir les peintures suivantes, dans BULARD, *DRP* :

1° : n° 2, au mur, 1^{er} enduit, p. 60, l. 4 (pl. II, 1).

2° : n° 4, au mur, 1^{er} enduit, p. 65, l. 3 (fig. 6).

3° : n° 7, au mur, p. 75, l. 1 (fig. 11).

4° : n° 20, au mur, p. 112, l. 9 (fig. 38).

(?) 5° : *ibid.*, au mur, 1^{er} enduit, p. 114, l. 2.

6° : n° 22, au mur, 1^{er} enduit, p. 119, l. 7-8 (pl. X, 1).

7° : *ibid.*, au mur, 1^{er} enduit, p. 120, l. 32 (pl. X, 2).

8° : *ibid.*, au mur, 2^e enduit, p. 124, l. 9 (pl. X, 2).

(?) 9° : n° 23, autel Nord, 2^e enduit, p. 128, l. 4.

10° : n° 25, au mur, 6^e enduit, p. 137, l. 10 (pl. XIV, 1).

11° : *ibid.*, au mur, 7^e enduit, p. 138, l. 10 (pl. XIII, 1).

12° : *ibid.*, au mur, 8^e enduit, p. 138, l. 18.

Sur les peintures, 1°, 3°, 4°, 11°, le jambon est associé à l'amphore sans la palme ; sur 2°, 4°, 10° et 12°, à l'amphore et à la palme. Sur 7°, amphore et palme n'ont pas subsisté, mais le groupe des $\pi\alpha\lambda\alpha\iota\sigma\tau\alpha\iota$ existe un peu plus haut. Les autres images sont fort mutilées, et l'on n'y aperçoit que les contours du jambon lui-même.

l'adjonction de la palme non plus au vase, selon la règle généralement suivie, mais à la pièce de charcuterie (1).

9. La présence de ce morceau de viande paraîtrait tout à fait énigmatique, si l'on ne se souvenait du porc que pousse vers l'autel, sur les représentations destinées à commémorer le sacrifice domestique, le personnage vêtu du *linus* (2). L'animal est souvent, on l'a remarqué plus haut, d'une grosseur monstrueuse (3). Undes autels de Délos, montre, en même temps que les préparatifs traditionnels du sacrifice, le dépeçage de la victime, à la tête de laquelle s'attaque vigoureusement Parménion, probablement l'esclave cuisinier (4). Sur le mur voisin, la hure repose sur un plat que porte à deux mains, prêt à être servi, un autre esclave (5). Il est probable que toutes les parties du corps de la bête ne recevaient pas la même destination. Certaines d'entre elles revenaient de plein droit à la divinité (6). D'autres servaient aux agapes domestiques qui terminaient la fête (7). L'un des jambons, peut-être plusieurs d'entre eux, étaient mis à part et réservés à ceux, quels qu'ils fussent, esclaves de la maison ou étrangers, qui devaient sortir vainqueurs des combats athlétiques dont l'acte de culte était suivi. Ici encore, l'étude des peintures révèle un rapport intime entre le sacrifice et les jeux.

*
* *

10. Il convient donc d'expliquer les deux faits par les mêmes traditions religieuses. Si l'on accepte l'interprétation proposée plus haut au sujet des peintures rappelant le sacrifice du porc, on n'hésitera pas à admettre que les combats de divers genres représentés par les décorateurs à côté de cette scène sacrée avaient

(1) Ci-dessus, p. 156, n. 2, 10° : les trois objets sont représentés l'un près le l'autre ; mais l'amphore est un peu à part, plus bas que le jambon et la palme ; celle-ci touche à la crosse du jambon et lui est parallèle (DRP, pl. XIV, 1).

(2) Ci-dessus, p. 86 sq.

(3) Ci-dessus, p. 87 et n. 4.

(4) Ci-dessus, p. 90 sq.

(5) Ci-dessus, p. 93 et n. 1.

(6) Ci-dessus, p. 89 et n. 1.

(7) Ci-dessus, p. 94-95.

lieu, l'eux aussi, à l'occasion des *Compitalia*. L'hypothèse est d'ailleurs corroborée par le témoignage des textes. Plusieurs auteurs ont fait mention des *ludi compitalicii*, plutôt, à la vérité, pour en résumer l'histoire, qu'afin d'en faire connaître explicitement l'organisation et la nature (1). Mais si brèves que soient ces allusions, il est possible d'en tirer quelques informations précises, au sujet des exercices qui étaient, lors de la fête des carrefours, offerts en spectacle aux curieux. Les indices obtenus par cette voie confirment de tout point, comme on va voir, l'examen des monuments décrits au cours du précédent chapitre.

11. On devine par exemple, d'après plusieurs textes de l'époque impériale se rapportant non aux *Compitalia*, mais à d'autres réjouissances populaires célébrées dans le même cadre et suivant le même esprit, que l'usage, suivi en pareil cas, d'organiser *vicatim* des combats de gladiateurs remonte, à une tradition créée par la fête des carrefours et par les *ludi* dont elle était l'occasion (2). Or on a reconnu plus haut, à la façade d'une maison, l'image, par malheur fort mutilée, d'un combat de ce genre (3). Sur une autre composition, se voient, occupant deux zones contiguës dont l'une surmonte l'autre, d'une part une *venatio*, d'autre part une exhibition de *paegniarii*, divertissements presque toujours réunis l'un à l'autre et inséparables des batailles de gladiateurs dont ils étaient le prélude accoutumé (4).

12. Que dès l'époque à laquelle appartiennent les deux revêtements, ces divers spectacles, étroitement associés par la tradition, aient pu être inscrits au programme des réjouissances populaires dont les *Compitalia* étaient le prétexte, c'est là un fait digne de

(1) WISSOWA², p. 167 sq. ; SAGLIO, ap. *Dict. Ant.*, s. v. *Compitalia*, p. 1429.

(2) TAC., *Hist.*, II, 95 : *editis tota urbe vicatim gladiatoribus* (pour le *natalis* de Vitellius). — Voir aussi SUET., *Aug.*, 43, 1 (*ludos nonnunquam vicatim*).

(3) Ci-dessus, p. 124 et n. 2.

(4) Ci-dessus, p. 126 sq. — C'est sans doute par le souvenir des *venationes*, ou des spectacles de même genre auxquels donnaient lieu les *Compitalia*, qu'il convient d'expliquer une partie de la décoration sculptée du petit autel publié par BAUMEISTER, *Denkm.*, I, p. 57 et fig. 61 : on y voit en effet, au dessous de la représentation des Lares et de diverses autres divinités domestiques, celle d'animaux sauvages s'affrontant deux par deux.

remarque. Les textes nous apprennent en effet que, pendant plus d'un siècle (1), ils ne furent admis à Rome que dans une catégorie toute particulière de jeux, les *munera* célébrés en l'honneur des morts de grande famille par les soins de leurs héritiers (2). C'est en 105 avant notre ère que, pour la première fois, des magistrats furent autorisés par le Sénat à offrir au peuple, dans les *ludi* auxquels ils le conviaient à titre officiel, des combats de gladiateurs (3). Cette innovation devint très vite un usage, auquel se conformèrent presque obligatoirement tous ceux qui parvenaient aux *honores*. Mais les *ludi compitalicii* n'étaient pas organisés par des magistrats, et les témoignages qui les concernent sont bien moins précis. Est-ce à la suite de la décision prise en 105, qu'à leur tour les *magistri*, chargés de présider aux fêtes des *Compitalia*, résolurent de céder aux vœux ou aux exigences du public (4), en faisant appel, eux aussi, aux gladiateurs ? Ou bien l'initiative de ces personnages devança-t-elle celle du Sénat ? Imitant les simples particuliers auxquels il était permis d'honorer, au moyen du sang répandu dans les *munera*, la mémoire des défunts, avaient-ils, dès avant 105, adopté l'habitude de faire combattre, dans les *ludi* des carrefours, des adversaires en armes, défendant leur vie ? Les peintures dont on vient de rappeler l'existence n'étant pas datées avec précision, n'apportent aucune raison décisive de préférer l'une des hypothèses à l'autre (5).

(1) C'est en 264 que les gladiateurs auraient fait leur apparition à Rome : LAFAYE, ap. *Dict. Ant.*, s. v. *Gladiator*, p. 1564 et n. 3 ; PIGANOL, *Jeux romains*, p. 130.

(2) LAFAYE, *op. l.*, p. 1563, 1564-1565. — Sur la parenté étroite qui existe entre *munera* et *venationes*, voir PIGANOL, *op. l.*, p. 134 et n. 3.

(3) LAFAYE, *op. l.*, p. 1564 et n. 9.

(4) CALPURN., *Ecl.*, IV, 125 :

*Utque bono plaudat paganica turba magistro,
Qui facit egregios ad pervia compita ludos.*

(5) Les rapports qui existaient entre le culte des Lares, en particulier des *Lares compitales*, et les honneurs rendus aux morts (ces rapports sont hors de doute, même si l'on n'admet pas avec Samter, contre Wissowa, l'origine funéraire de la divinité domestique : résumé du débat dans БОЕХМ, ap. PW-KROLL, s. v. *Lares*, col. 823-25 ; cf. aussi VALLOIS, *Rev. Arch.*, 1924, II, p. 21 sq., et ci-dessous, p. 198, n. 1) suffiraient à rendre la seconde

13. Pareillement, il est fort vraisemblable que le pugilat avait sa place marquée dans les *ludi compitalicii*. C'est ce qui résulte d'un passage de la vie d'Auguste par Suétone, déjà signalé plus haut (1). L'historien, voulant y donner une idée de l'intérêt apporté par ce prince aux jeux des *Compitalia*, qu'il venait de rétablir, le montre assistant en spectateur passionné aux assauts que se livraient, au cours de cette fête, les pugilistes de toute provenance et de toute doctrine : les uns luttant suivant la tradition classique de la *πυγμή*, les autres — et ceux-là surtout sont l'objet de la curiosité d'Auguste — demeurés fidèles à la vieille mode italienne, soit qu'ils se mesurent par couples suivant des règles rigoureusement fixées, soit que, divisés en deux camps, ils se livrent, dans les ruelles des *vici*, une bataille où chacun combat à sa guise, déployant d'instinct et sans avoir reçu de leçons la vigueur de ses poings. On a, au chapitre précédent (2), tiré argument de ce récit bien connu afin d'interpréter comme une représentation du pugilat italien l'image de deux lutteurs aux poings fermés, et ne portant pas les *ἱμάντες*, qui orne l'un des autels de Délos. Mais le texte est d'un intérêt plus général : il apporte une indication précieuse quant à la nature des exercices agonistiques auxquels donnaient lieu les *Compitalia*, non seulement au temps d'Auguste, mais encore bien avant ce prince. En effet, lorsqu'il avait fait revivre un culte plus qu'à demi aboli, le restaurateur de la vieille religion romaine n'avait pas manqué de rendre à tous les usages, à toutes les pratiques liées à ce culte, la forme même qu'ils avaient autrefois revêtue. Si le pugilat italien était admis à côté de la *πυγμή* hellénique dans les *ludi compitalicii* ressuscités, il est permis d'en conclure que ces deux sortes de lutte avaient, l'une et l'autre, reçu droit de cité dans les anciens jeux : et par là s'explique que l'artiste ait mis en

hypothèse plus vraisemblable que la première. D'autre part, il se pourrait (PIGANIOL, *op. l.*, p. 130 et n. 3) que l'introduction des combats de gladiateurs dans les jeux célébrés par les soins de magistrats se fût produite autrement qu'on ne l'admet à l'ordinaire, et avant la date traditionnelle de 105.

(1) *Aug.*, 45, 2. Cf. ci-dessus, p. 123-124. Voir, p. 123, n. 4, l'interprétation du texte.

(2) Cf. ci-dessus, *ibid.*

scène sur le revêtement d'autel dont on rappelait tout à l'heure l'existence, deux pugilistes prêts à combattre suivant la mode latine.

14. Il résulte aussi du passage de Suétone — toujours en vertu du même raisonnement — que, dès l'époque républicaine, les concours gymnastiques des *Compitalia* étaient ouverts indistinctement d'une part aux athlètes de profession, d'autre part au premier venu parmi les habitants du quartier ou de la ville, à l'homme du peuple qui, sortant de la foule des spectateurs, s'offrait à mesurer ses forces avec celles des agonistes dont le métier était de combattre (...*non legitimos atque ordinarios modo... sed et catervarios oppidanos...*). Parmi ces amateurs de lutte et de pugilat, rien d'étonnant à ce qu'il se soit trouvé plus d'un esclave : admis à la fête domestique sur un pied de quasi-égalité avec leurs maîtres, les serviteurs jouissaient, pendant le reste de la journée, de libertés exceptionnelles, qui leur permettaient de prendre part aux mêmes distractions que les *ingenui*. D'où la présence, sur les monuments énumérés plus haut (1), de ces couples athlétiques où l'un des adversaires, parfois les deux, se signalent par le port du *limus*, vêtement d'origine servile, attribué exclusivement aux esclaves par les peintres qui ont décoré, à Délos, l'autel domestique et la façade à laquelle il s'adosse (2).

(1) Ci-dessus, p. 152 et n. 1.

(2) On rappellera à ce propos les vers d'HORACE (*Ep.* I, 1, 49 sq.) :

*Quis circum pagos et circum compita pugnax
Magna coronari contemnat Olympia, cui spes
Cui sit condicio dulcis sine pulvere palmae ?*

Ils montrent l'existence au temps d'Horace, et sans doute en était-il de même une centaine d'années plus tôt, d'une catégorie inférieure d'athlètes populaires, s'exhibant aux carrefours, lors des *Compitalia* et probablement aussi en bien d'autres circonstances, à la manière des hercules de foire sur nos places publiques. Ce sont, selon toute apparence, ces athlètes qui se reconnaissent au port du *cirrus* sur les peintures de Délos étudiées ci-dessus, p. 130 sq.

On observera en outre que l'antithèse établie par le poète entre les *ludi compitalicii* et les jeux olympiques ne serait pas parfaite si, dans sa pensée, la palme d'Olympie ne s'opposait à celle, autrement facile à obtenir et d'un rang plus humble, qui est décernée lors des *Compitalia*. Le passage, ainsi

*
* *

15. Enfin, un dernier texte, d'une interprétation à la vérité délicate — les *ludi compitalicii* n'y sont point désignés par leur nom —, semble pourtant indiquer que, dès le III^e siècle, la décoration de certains autels, du même genre que ceux de Délos, était inspirée par le souvenir de ces jeux.

16. Nous voulons parler du passage de la *Tunicularia* où Naevius (1) tourne en ridicule le peintre Theodotus et ses prétentions d'artiste, si mal justifiées par le talent et le goût du personnage. Lorsqu'il travaille aux autels en prévision des *Compitalia*, ce praticien ne se cache-t-il pas derrière une barricade, faite de nattes assemblées en forme de cabane, afin de dérober à la vue, jusqu'au jour où il le dévoilera orgueilleusement, son précieux ouvrage ? C'est dans le recueillement de cet abri impénétrable qu'il a coutume de tracer, « aussi grossièrement », affirme le poète, « que s'il se servait d'une queue de vache en guise de pinceau », l'image des *Lares ludentes* :

... Theodotum

Compeiles..... qui aras Compitalibus

Sedens in cella circumtectus tegetibus

Lares ludentes peni pinxit bubulo. (2)

17. Les trois premiers vers, qu'il serait vain de chercher à traduire mot pour mot, vu l'état de mutilation du texte, laissent du moins entrevoir le sens général du morceau, tel que nous avons essayé de le dégager. Le quatrième ne présente aucune difficulté de lecture, et pourtant c'est à son sujet que s'est surtout exercée l'ingéniosité des commentateurs : il y aurait en effet un intérêt capital à expliquer les deux mots *Lares ludentes*, puisque cette explication, si elle pouvait être acceptée sans réserve, donnerait

interprété, pourrait servir de commentaire aux représentations de la palme et de l'amphore dont il a été parlé au chapitre précédent (p. 139 sq.).

(1) NAEVIUS, ap. FEST., 230 M, éd. LINDSAY, p. 260 (RIBBECK, *Com. rom. fr.*³, p. 27).

(2) Ce texte est celui qu'a adopté Ribbeck. On verra ci-après, Appendice II, à quelles difficultés d'établissement il donne lieu, en particulier pour ce qui est du mot *circumtectus*.

une idée du type employé par les peintres d'autels contemporains de Naevius pour représenter les Lares. Mais l'expression ne se retrouve nulle part ailleurs, et c'est au contraire en faisant appel au témoignage des monuments figurés que l'on a, par une sorte de pétition de principe, essayé d'interpréter le qualificatif joint par le poète au nom de ces dieux.

18. En outre, les auteurs dont nous parlons, oublieux de toute chronologie, n'ont pas hésité à rapprocher d'un texte qui remonte jusqu'à la seconde moitié du III^e siècle, des monuments presque tous postérieurs, et parfois de beaucoup, à l'ère chrétienne: ils ont identifié les *Lares ludentes* dont Theodotus barbouillait l'image, avec la double effigie, si fréquente à Pompéi et hors de Pompéi (1), qui montre les jumeaux divins, le rhyton dans l'une des mains, la *situla* ou la *patera* dans l'autre, s'avancant à pas pressés, d'une allure à la fois légère et saccadée (2). Cette sorte de sautillerment cadencé offrant quelque ressemblance avec un mouvement de danse (3), ils ont proposé de reconnaître dans l'épithète *ludentes* un synonyme de *saltantes*, emploi dont il est possible de citer à tout le moins un autre exemple, emprunté à la langue religieuse de l'ancienne Rome: le passage de Varron où le mot *ludere* s'applique aux évolutions rituelles des Saliens (4).

19. Le rapprochement, repris tour à tour par tous les érudits qui ont étudié l'iconographie des Lares, a été jusqu'ici presque

(1) Ci-dessous, chap. v, p. 170 sq., en particulier le § 6.

(2) REIFFERSCHIED, *Ann. Inst.*, 1863, p. 133-34; WISSOWA, *ibid.*, 1883, p. 157 sq; WISSOWA, ap. ROSCHER, *Lexicon*, s. v. *Lares*, col. 1892; BOEHM, ap. PW-KROLL, s. v. *Lares*, col. 828: d'après ces auteurs, le type des Lares serait passé, tel quel, des *Lares compitales* aux Lares de l'autel domestique. Plus récemment, M^{me} MARG. C. WAITES (*Am. J. Arch.*, 1920, p. 253 sq.) a exposé à nouveau, et semble-t-il, adopté pour son propre compte les assertions de Wissowa, sans faire mention ni des monuments de Délos qui représentent les Lares, ni des objections adressées, lors de la publication de ceux-ci, aux anciennes théories concernant l'origine du type (BULARD, *PMD*, p. 42-43). Des réserves avaient été faites depuis longtemps au sujet de l'interprétation traditionnelle du texte de Naevius par JORDAN, dans une étude aujourd'hui périmée, mais dont les conclusions étaient souvent pleines de sagacité (*Vesta und die Laren*; *Berl. Winck. Progr.*, XXV, 1865, p. 15).

(3) Ci-dessous, chapitre v, § 35 sq.

(4) VARR., *Ling. lat.*, VI, 22: *Circumibant, ludentes, ancilibus armati.*

universellement admis (1) : et les découvertes de Délos sembleraient, à première vue le rendre plus légitime encore, puisqu'on a retrouvé dans l'île des représentations, apparentées de près avec les monuments pompéiens — elles seront étudiées au cours du chapitre suivant (2) —, qui non seulement sont plus anciennes que ceux-ci, mais présentent, bien plus nettement qu'eux, tous les signes auxquels se reconnaît la danse sacrée (3). Il soulève toutefois, à y regarder d'un peu plus près, diverses objections, qui ne sont point négligeables.

20. On remarquera, en premier lieu, que les figures des prétendus *Lares ludentes*, qu'on les examine à Pompéi, à Délos ou ailleurs, sont toujours exécutées avec un soin tout à fait exceptionnel dans la série de peintures à laquelle elles appartiennent : les membres sont dessinés correctement, le mouvement de danse — ou de course rythmée (4) — indiqué avec une approximation suffisante, les contours et les plis du vêtement nettement rendus (5). Le *peni bubulo* du vieux poète s'appliquerait donc mal à une représentation qui semble avoir été, de tout temps, l'objet d'un soin particulier de la part des décorateurs, quelle que soit la médiocrité de leur talent.

21. D'autre part, l'image dont parle Naevius est tracée, s'il faut l'en croire, sur des autels dont le peintre rajeunit le revêtement stucqué en vue des *Compitalia* : et il se trouve qu'à Délos les figures dansantes — d'ailleurs peu communes tout compte fait — se rencontrent uniquement au mur de la maison, mais n'ornent pas une seule fois l'autel lui-même. Sans doute les auteurs de l'hypothèse que nous discutons ne manqueraient pas

(1) Tout récemment encore, M. A. PIGANIOU a interprété (*Jeux rom.*, p. 105 et 106, n. 3) le *Lares ludentes* de Naevius comme l'évocation d'une danse, mais d'une danse improvisée qui ne s'asservit point à des règles fixes, le danseur permettant « à son corps de devenir, pour un moment, l'instrument des esprits ». Le sens de *ludere* serait, dans cette expression, fort voisin de celui de *saltare*, sans qu'il y eût toutefois identité complète : « *Ludere*, c'est relâcher le contrôle de soi-même, *dare motus incompósitos*, se laisser aller au caprice d'un rythme intérieur, qui est inspiré ».

(2) Ci-dessous, chap. v, § 1 et n. 1, §§ 4, 5.

(3) Ci-dessous, chap. v, § 16 sq.

(4) Ci-dessous, *ibid.*

(5) Voir par exemple ci-dessous, p. 171, n. 1, 2°, 4°, 5° ; cf. Appendice VIII.

de soutenir à ce propos que les *arae* dont Theodotus est chargé de faire la toilette, sont ceux des *compita*, tandis que les monuments exhumés à Délos dépendaient des maisons dont ils flanquent l'entrée. Mais c'est là une interprétation du texte fort hasardeuse, inspirée par des idées toutes particulières, et elles-mêmes contestables, concernant les origines du type des Lares domestiques, si fréquemment reproduit par l'art de l'époque impériale. C'est parce qu'on nie l'existence de ce type avant la réforme du culte opérée par Auguste — il se serait constitué seulement à la faveur de celle-ci, sur le modèle de l'ancienne effigie des *Lares compitales*, adoptée sans changement par les adeptes de la religion familiale régénérée(1) — qu'on est obligé de reconnaître, dans les *Lares ludentes* tracés par Theodotus deux siècles avant le règne du premier empereur, les *Lares compitales*, et, dans les monuments que décore cette image, les autels des carrefours, dont l'emplacement explique d'ailleurs assez les précautions prises par le peintre contre les regards des passants. Mais de cette suite de déductions, les découvertes faites à Délos ne laissent à peu près rien subsister, puisqu'elles montrent d'une part le type des Lares domestiques plus qu'à demi constitué(2) et plus d'une fois employé à la décoration des sanctuaires particuliers longtemps avant Auguste, puisqu'on sait d'autre part, grâce à elles, que l'autel de la maison a été, à un certain moment, placé hors de celle-ci, dans la rue qui la borde(3). S'il en est ainsi, ne semble-t-il pas plus naturel de reconnaître, dans les *arae* dont parle Naevius, les autels privés, ancêtres de ceux que les découvertes de Délos ont fait connaître, placés comme eux à la porte de l'habitation, comme eux décorés d'images peintes illustrant le culte du Lare(4)? Des liens extrêmement étroits ont existé, de tout temps, entre la divinité protectrice de la demeure et les Lares des carrefours : quoi d'étonnant à ce que les chefs de famille, décidés à rajeunir la parure de l'autel domestique, aient choisi

(1) Ci-dessus, p. 163, n. 1.

(2) Ci-dessous, ch. v, §§ 6 sq., 28 sq.

(3) *DRP*, p. 7 sq. ; ci-dessous, ch. xviii, § 30 sq.

(4) Toutes les représentations à l'étude desquelles est consacré le chapitre II s'expliquent par le culte du Lare, plus tard dédoublé en deux Lares jumeaux.

de préférence, pour faire exécuter ce travail, les approches des *Compitalia* (1) ? A peine moins exposé à la curiosité publique dans la rue qu'au carrefour, on conçoit sans peine qu'un peintre, amateur de solitude ou soucieux de ménager ses effets, ait eu l'idée d'abriter sa personne et son œuvre derrière la fragile enceinte dont s'est amusée la verve caustique du vieux poète.

22. Or, c'est précisément aux flancs des autels historiés que se rencontre le plus souvent, à Délos, le couple des athlètes en garde, reproduit à un si grand nombre d'exemplaires dans les divers quartiers de la ville (2). Et rien ne paraîtrait plus justifié que le jugement à la fois sévère et moqueur de Naevius, s'il s'appliquait à des figures du genre de celles qui rappelaient aux Romains établis à Délos les ἀγῶνες des *Compitalia* : on sait en effet avec quelle négligence les décorateurs ont souvent représenté les deux adversaires en garde, omettant tous les détails du visage et du corps, renonçant à la moindre recherche d'expression ou d'accent, bref transformant les formes vivantes en une silhouette monochrome à laquelle on hésiterait parfois à prêter un sens, n'était la pose indicatrice des deux bras levés et projetés en avant (3).

23. Bien entendu, les observations qui précèdent n'ont point pour objet de faire remonter jusqu'au temps où fut jouée la *Tunicularia*, le prototype d'où dériverait le couple des agonistes s'observant l'un l'autre selon les règles de la πάλη. Des témoignages formels interdisent de supposer que ni cet exercice ni aucun de ceux qui lui étaient associés en Grèce ait pu, dès lors, être offert en spectacle au public romain (4). Mais les jeux célébrés à l'occasion des *Compitalia* comprenaient, avant l'introduction des ἀγῶνες helléniques, d'autres formes de la lutte, d'origine indigène : tel le pugilat à la mode italienne dont les

(1) Ci-dessus, p. 79 sq. ; voir aussi chapitre XVIII, § 29 sq.

(2) Voir ci-dessus, p. 97, n. 1 : sur les vingt-sept représentations énumérées dans cette note (25^e étant laissé de côté), dix-huit décoraient les autels : seuls les nos 1, 4, 9, 11, 12, 13, 20, 21, 24 désignent des peintures tracées sur des murs. — Voir aussi ci-dessous, chapitre XVII, § 28 et 35.

(3) BULARD, *DRP*, p. 44.

(4) Ci-dessus, p. 123 et n. 1.

*Ρωμαῖοι de Délos n'avaient pas, on vient de le rappeler (1), oublié la pratique. Des silhouettes de lutteurs combattant, ou attendant le moment de combattre, pouvaient donc, dès le milieu ou la fin du III^e siècle, s'opposer deux par deux sur les parois des autels domestiques, afin d'y commémorer, par une sorte de schéma, familier à tous les regards, les réjouissances auxquelles donnait lieu la fête des carrefours. Que plus d'un parmi les contemporains de Naevius, esclave ou affranchi d'origine grecque, tout imbu d'anthropomorphisme — n'est-ce point dans cette classe de la population que se recrutaient les adorateurs les plus fervents de la divinité attachée au foyer ? — en soit venu à confondre le couple de fidèles honorant à sa manière les Lares avec ces dieux eux-mêmes, c'est là une supposition qui n'offre absolument rien d'in vraisemblable, puisque le même fait s'est produit plus tard à propos de deux autres images inspirées par la célébration du culte domestique : celle du Genius — on a essayé, plus haut de mettre en lumière les origines réalistes de ce type divin (2) —, celle qui a finalement prévalu pour personnifier les Lares, et dont la genèse sera retracée au chapitre v (3). Le verbe *ludere* n'aurait pas alors, dans l'expression *Lares ludentes*, le sens de *saltare* que certains lui attribuent : il signifierait, d'une manière plus conforme à l'étymologie et semble-t-il aussi à l'usage (4), célébrer des *ludi*, se mêler aux luttes gymnastiques qui en sont la partie essentielle, dans l'espèce participer aux *ludi compitalicii* (5).

* * *

24. En tous cas, même si les déductions présentées au cours

(1) Ci-dessus, p. 160 et n. 1.

(2) Ci-dessus, p. 50 sq.

(3) Ci-dessous, ch. v, §§ 28 sq.

(4) Ainsi dans SUÉTONE (*Caes.*, 39,2) : *Trojam lusit turma duplex majorum minorumque puerorum* (*Trojam* est ici l'équivalent de *Trojanos ludos*). J'avais cru précédemment (*PMD*, p. 42-43) pouvoir attribuer à *ludentes*, dans le passage de Naevius, le sens de *saltantes*, en supposant que des danses sacrées faisant partie des *ludi compitalicii* (*ibid.*, p. 43, n. 1). Le rapprochement du texte poétique et des peintures, aujourd'hui plus nombreuses et d'une interprétation plus sûre, où se voient des couples de lutteurs et non de danseurs, exclut ma première hypothèse.

(5) Voir ci-dessous, Appendice II.

du développement qui précède pouvaient paraître téméraires, les rapprochements auxquels est consacré le début du chapitre suffiraient à faire reconnaître dans les peintures de Délos qui les ont inspirés, l'image abrégée des divertissements agonistiques de tout ordre auxquels donnaient lieu les *Compitalia*. On notera, pour terminer, que cette interprétation s'accorde parfaitement avec ce que nous savons, grâce au témoignage des textes, d'une part sur l'histoire des *ludi compitalicii*, d'autre part sur l'importance attribuée par les Italiens de Délos à la célébration solennelle des *Compitalia*.

25. Des indices multiples permettent de placer entre les dernières années du II^e siècle et le second tiers du I^{er}, la période pendant laquelle a prospéré la colonie romaine établie dans l'île : le sac de Délos par les troupes de Mithridate, en 88, mit fin, semble-t-il, à la phase la plus brillante de son développement, mais sans l'interrompre tout à fait ; les *negotiatores* d'origine italienne n'abandonnèrent définitivement leurs entrepôts qu'à la suite des ravages exercés par les pirates en 69, ou plus tard encore (1). Or c'est vers le début du I^{er} siècle que les *ludi compitalicii* furent aussi célébrés avec le plus d'éclat en pays romain, jusqu'à leur suppression momentanée par le sénatus-consulte de 64 (2). De part et d'autre, les données chronologiques coïncident donc presque exactement. On ne saurait en effet penser à faire descendre au delà de la dernière de ces dates les monuments étudiés plus haut : il est sûr que pendant les quelques années où réparurent les *ludi*, entre leur restauration par la *lex Clodia de collegiis* en 58 et la nouvelle abolition dont César fut l'auteur, Délos ruinée, désertée par les trafiquants de toute provenance, était tombée au rang de simple bourgade.

26. D'autre part, de nombreux textes épigraphiques (3) ont révélé qu'il existait dans cette ville, de même qu'à Rome et dans d'autres villes italiennes ou étrangères à l'Italie, des *ma-*

(1) P. ROUSSEL, *Délos c. ath.*, p. 329 sq.

(2) Références dans BOEHM, ap. PW-KROLL, s. v. *Lares*, col. 810. Le texte principal est celui de CICÉRON (*in Pison.*, IV, 8) avec le commentaire d'ASCONIUS (éd. KIESSLING-SCHOELL, p. 6-7).

(3) P. ROUSSEL, *op. l.*, p. 81-82, p. 275 ; HATZFELD, *BCH*, 1912, p. 157-58 et *Les trafq. it.*, p. 342 sq.

gistri formant un collège, recruté parmi les esclaves et les affranchis — on n'y voit figurer aucun *ingenuus* (1) —, dont l'une des principales attributions était de préparer les réjouissances des *Compitalia* et de présider à la célébration de la fête. Les dédicaces des Κομπεταλισται — c'est le titre que prenaient à Délos les *magistri* — ne sauraient être toutes datées avec certitude : mais la plus ancienne parmi celles qui l'ont été, remonte à l'année 99/98, la plus récente à l'année 93 (2). Ces deux termes se placent eux aussi, comme on voit, dans les limites de la période définie plus haut.

27. L'un des érudits qui ont étudié les inscriptions des Compétaliastes, M. J. Hatzfeld, a montré le caractère que présentait à Délos l'activité de ces personnages, et aussi celle du groupement de fidèles dont ils étaient en quelque sorte les délégués. Il a indiqué (3) qu'à la différence des collèges révolutionnaires où s'enrôlait, à l'appel des tribuns démagogues, la populace romaine, les Compétaliastes et en général tous les adeptes, recrutés parmi les petites gens, qui pratiquaient avec eux le culte des Lares gardiens du carrefour, songeaient non seulement à constituer « eux aussi leur association en face des puissants collèges formés par leurs patrons », mais encore à montrer « leur attachement aux familles dont ils faisaient partie », si humble qu'y fût leur place, à faire preuve de fidélité à l'égard du peuple dont ils adoptaient quelques-unes des traditions les plus anciennes et les plus vénérables. Cette vue est de tout point confirmée par l'examen des peintures exhumées dans l'île. L'usage qui consiste à représenter, sur les tableaux inspirés par les principales cérémonies de la religion domestique, l'esclave adorateur et protégé du *Lar familiaris*, le soin qu'a pris le peintre de mettre en scène sur les flancs de l'autel lui-même, tout à côté du *pater familias* et de ses proches (4), ce fidèle d'un rang inférieur, l'at-

(1) Le fait que les Compétaliastes érigèrent en 94 une statue à la *Dea Roma*, divinité dont le culte était réservé aux non-Romains, suffirait à prouver qu'aucun d'entre eux ne jouissait de la plénitude du droit de cité : FERGUSON cité par P. ROUSSEL, *op. l.*, p. 223 et n. 5.

(2) J. HATZFELD, *BCH*, 1912, p. 157.

(3) HATZFELD, *Les trafiq. ital.*, p. 343-45.

(4) Ci-dessus, p. 75 sq.

tention qu'il a apportée à le désigner par son nom (1), sans oublier ni son offrande de fruits (2), ni la victime dont il se fait honneur (3), ni enfin sa vaillante participation aux *ludi* dont les carrefours sont annuellement le théâtre, toutes ces particularités et plusieurs autres encore sur lesquelles il n'est pas besoin de revenir ici, semblent bien indiquer qu'à la faveur des croyances et des pratiques communes, la bonhomie du maître répondait dans plus d'une maison au loyalisme du serviteur (4).

(1) Ci-dessus, p. 68, 2°.

(2) Ci-dessus, p. 67, 1°.

(3) Ci-dessus, p. 86 sq.

(4) Le fait prend un intérêt particulier, si l'on se souvient qu'une et peut-être deux révoltes d'esclaves ont eu lieu à Délos pendant le dernier tiers du second siècle : P. ROUSSEL, *op. l.*, p. 18-19 ; HATZFELD, *op. l.*, p. 345.

CHAPITRE V

COUREURS ET DANSEURS PORTANT LE RHYTON

1. La série de peintures murales qui fait l'objet du présent chapitre comprend cinq monuments au moins (1), la plupart à la vérité incomplets, ou assez mal conservés. On aperçoit pourtant avec netteté, sur certains d'entre eux (2), deux personnages masculins de même taille, debout, tournés l'un vers l'autre, de profil ou de trois quarts, qui soutiennent, à bout de bras, d'un geste symétrique, un rhyton. Lorsque le visage est conservé, il apparaît imberbe (3) et montre des traits juvéniles. Les deux figures ne restent pas immobiles. Tantôt l'allure qui leur est prêtée (4) est celle de la course, ou tout au moins d'une marche précipitée. Tantôt, rapprochées jusqu'à se toucher (5), toutes deux lèvent

(1) Voir les monuments suivants, dans BULARD, *PMD*:

1° : n° 1, au mur, à droite de la porte, 1^{er} enduit, p. 57, l. 17 (pl. I, 2 et BULARD, *PMD*, pl. IV, A, fragment *b*).

2° n° 18, au mur, 4^e enduit, fragment *G*, p. 109, l. 34 (pl. IX et BULARD, *PMD*, fig. 12, p. 35).

3° : *Ibid.*, 5^e enduit, fragment *L* ; p. 110, l. 17 (pl. IX).

4° : n° 26, à gauche de l'ancienne entrée, p. 150, l. 4 (fig. 59).

5° : n° 27, au mur, 1^{er} enduit, p. 154, l. 28 (pl. XVII, 2).

A ces peintures, il convient sans doute d'ajouter les suivantes, où le même sujet n'est que partiellement conservé :

6° : n° 2, au mur, à gauche de la porte, 2^e enduit, jambes d'un personnage courant, p. 60, l. 14 (pl. II, 1).

7° : n° 23, au mur, à droite de la porte, 1^{er} enduit, même sujet, p. 126, l. 23 et 25 (pl. XI, 2).

Les raisons qui justifient la réunion des deux dernières images avec les cinq précédentes seront exposées ci-après, Appendice III.

(2) Ci-dessus, n. 1, 1°, 4°, 7°.

(3) *Ibid.*, 1°.

(4) Ou du moins qui est prêtée à l'une d'entre elles, la seule dont les jambes subsistent : ci-dessus, n. 1, 1°.

(5) *Ibid.*, 4°.

très haut l'une des jambes, pliée droit au genou, et se dressent sur la pointe de l'autre pied, pose fort peu naturelle et qui ne saurait s'expliquer que par un mouvement de danse. Ailleurs, se voit une seule effigie juvénile (1) au lieu de deux, du moins dans l'état présent des peintures, et il n'est pas toujours aisé de discerner si elle a fait autrefois partie d'un couple, ou si au contraire elle était unique dès l'origine (2). Quoi qu'il en soit, la pose attribuée à ces personnages, aujourd'hui isolés, ne diffère pas essentiellement de celle qui vient d'être décrite. L'un d'eux (3) court, ou marche à grandes enjambées, le rhyton tendu en avant plutôt que levé. Un autre (4) semble danser, ou tourner sur lui-même, à en juger par le cercle que décrit autour de ses jambes le bas de son vêtement, qui, gonflé et soulevé par le vent, a pris la forme évasée d'une cloche.

2. Le costume porté par ces jeunes hommes aux mouvements impétueux ne varie guère d'un monument à l'autre. Il se compose d'une tunique serrée à la taille et s'arrêtant au haut des genoux (5), par dessus laquelle est jeté un *pallium*, attaché au cou, mais flottant librement derrière le dos : cet ample manteau obéit au déplacement de l'air qui est le résultat de la course ou de la danse décrites quelques lignes plus haut ; creusé de plis profonds, il tourbillonne autour des corps qu'il devrait recouvrir (6), à moins qu'il ne se gonfle sous l'action du vent, et ne forme derrière eux un ample demi-cercle, pareil à celui que dessine une voile bien tendue (7). Ils ont pour coiffure un bonnet, aux contours arrondis, dont la forme varie, mais qui, la plupart du temps, descend jusque sur les oreilles et recouvre la nuque (8). Seule une des figures, qui ne porte pas non plus le *pallium*, a la tête ceinte d'une couronne ; mais elle lève, du

(1) *Ibid.*, 2°, 3°, 5°.

(2) Voir ci-après, Appendice iv.

(3) Ci-dessus, p. 171, n. 1, 2°.

(4) *Ibid.*, 5°.

(5) *Ibid.*, 2°, 4°, 5°.

(6) *Ibid.*, 4° et 5°.

(7) *Ibid.*, 1°, 2°. — *Ibid.*, 5°, le vent fait voler les extrémités de la ceinture flottante.

(8) *Ibid.*, 1°, 2°, 5°. — Voir ci-après, même chapitre, § 8 sq.

même geste que les autres, le rhyton tendu à bout de bras (1).

3. Enfin, les chaussures des coureurs ou des danseurs sont des *calcei*, du genre de ceux qui, sur les peintures étudiées au chapitre 1, se voient aux pieds des fidèles debout près de l'autel (2). Ces bottines, ou si l'on veut ces demi-bottes, présentent à leur partie supérieure les appendices en forme de languettes, ou *ligulae*, qui servaient de prise pour les enfiler, et se rabattaient après l'usage. Mais les *calcei* dont nous parlons admettent plus de fantaisie que ceux des adorateurs du Genius : tandis que le nombre des *ligulae* était, sur les monuments précédents, de deux ou de quatre au plus par chaussure — une ou deux de chaque côté de la tige (3) —, il peut aller ici jusqu'à six (4), augmentation qui semble trahir une recherche d'élégance ; surtout, tandis que les *togati* portaient invariablement le *calceus* noir, accompagnement obligé de la toge, les jeunes hommes vêtus de la tunique et du *pallium* sont chaussés tantôt de noir (5), tantôt de rouge (6), sans que la forme du soulier varie avec la couleur.

4. Aux précédentes peintures, il convient d'en joindre une autre encore, mais en prenant soin de la signaler à part, attendu que l'on n'est pas tout à fait sûr de discerner, dans la main droite du personnage mis en scène, le vase qui ne manque sur aucune des autres : c'est celle qui est conservée, en partie seulement, à l'entrée principale de la maison du *Lac Sacré*, tout de suite à gauche de la porte (7). Une cassure malencontreuse a fait disparaître la plus grande partie de l'objet que soulève et soutient la figure, si bien que l'on avait cru d'abord reconnaître, dans la partie qui en subsiste, l'extrémité gauche d'une couronne (8).

(1) *Ibid.*, 3°.

(2) Ci-dessus, p. 33 sq.

(3) Ci-dessus, p. 35 et n. 1 ; cf. p. 155, n. 1.

(4) Deux *ligulae* : ci-dessus, p. 171, n. 1, 2°, 6° ; quatre *ligulae* : *ibid.*, 5° ; six *ligulae* : *ibid.*, 4° (pied levé du personnage de gauche). On notera que sur la peinture signalée *ibid.*, 7°, les chaussures des danseurs semblent attachées au moyen de lacets aux nœuds flottants, plutôt que munies de *ligulae*.

(5) *Ibid.*, 4°, 5°.

(6) *Ibid.*, 2°, 6°. — Sur 7°, la chaussure est rouge et les lacets (?) noirs.

(7) Voir BULARD, *DRP*, n° 1, p. 56, l. 3 (pl. I, 1 = *PMD*, pl. V, fragment d).

(8) BULARD, *PMD*, p. 36, 2° et 49-50.

Mais à reprendre l'examen du monument, on sera surtout frappé de sa ressemblance avec l'une des images qui viennent d'être décrites, celle qui montre un jeune danseur sans *pallium* et couronne en tête (1). Sur chacun des deux revêtements en effet, un homme est tourné de profil vers la droite, portant d'un geste identique une palme qui repose sur l'épaule gauche (2) ; l'une de ses jambes est levée et ployée au genou, l'autre se tend, et le pied repose sur le sol ; il a pour costume une tunique courte, qui forme, au-dessous de la ceinture, un *sinus* très largement étoffé. Le parallélisme presque rigoureux des deux représentations invite à retrouver sur la seconde, dans le peu qui reste de l'objet mutilé, la pointe du rhyton, figuré à la même place sur la première : et en effet, on croit bien discerner, au-dessus et à gauche de la main tendue, non seulement un ornement en forme de tête d'animal, du genre de ceux qui sont souvent modelés à l'extrémité des vases de cette sorte (3), mais encore les deux lignes divergentes à l'aide desquelles le peintre avait essayé, semble-t-il, de rendre le jaillissement du liquide par l'orifice ménagé sous le museau ou le mufler de la bête. On remarquera d'autre part, au dessus de la nuque du personnage, quelques touches de couleur verte, seul reste de la coiffure aujourd'hui disparue : si menu qu'il soit, ce triangle ininterrompu ne saurait indiquer le feuillage d'une couronne, pareille à celle qui ceint la tête de la première figure : mais on a noté tout à l'heure que de toute la série dont celle-ci fait partie, elle est la seule qui porte, au lieu du bonnet, le cercle de verdure ; c'est pourquoi il paraît légitime d'admettre que sur l'enduit dont nous parlons, le

(1) Ci-dessus, p. 171, n. 1, 3^o et 173, n. 1.

(2) On verra ci-après, ch. vi, §§ 4 sq., l'importance et le sens de cette indication. La palme est aussi portée sur l'épaule par les deux personnages que représente la peinture signalée ci-dessus, p. 171, n. 1, 1^o.

(3) POTTIER, ap. *Dict. Ant.*, s. v. *Rhyton*, p. 867 et n. 18. La tête d'animal (on ne saurait dire de quel animal) se voit aussi sur la peinture signalée ci-dessus, p. 171, n. 1, 4^o, à la pointe du rhyton tendu par la figure de droite. Cet ornement est particulièrement fréquent lorsque le vase en forme de corne est porté par les Lares, divinités dont on rapprochera (ci-après, § 6 sq.) les figures énumérées jusqu'ici. (Voir VON SACKEN, *Ant. Br. Wien*, pl. XIII, 2, XXV, 3 et p. 84 ; *Pitt. Erc.*, IV, p. 63 et pl. XIV, p. 65 ; S. REINACH, *RPGR*, p. 103, 3, etc.).

peintre avait, suivant la règle, muni son personnage non d'une couronne, mais d'un couvre-chef aux contours arrondis : hypothèse qui, d'ailleurs, s'accorde avec le tracé de la courbe marquant la limite supérieure de la teinte verte (1). L'image ainsi complétée serait donc, en fin de compte, plus proche des peintures énumérées en commençant que celle même dont le témoignage permet d'en reconstituer les parties détruites par le temps.

5. Enfin, de toutes ces diverses compositions, et en particulier de celles qui mettent en scène un couple de personnages, il importe de ne pas séparer le relief, trouvé à Délos, qui a été publié à propos de l'une d'elles (2). On a montré, en le décrivant pour la première fois, les rapports étroits qui existent entre ce monument et le précédent. Mais la plaque sculptée ressemble davantage encore à l'une des images sacrées découvertes depuis la publication, celle qui représente deux danseurs se faisant face de très près (3). A l'analogie du costume — tunique courte et *pallium* rejeté en arrière — s'ajoute en effet la similitude exacte de la pose (4) : sur le relief comme sur la peinture, les deux hommes sont tournés l'un vers l'autre de profil, l'une des jambes levée et pliée carrément, tandis que l'autre porte le poids du corps. Seul, l'autel, que l'auteur du relief a placé entre les deux figures, n'existe pas sur le tableau (5).

(1) On ne retrouve nulle part ailleurs la couleur verte mise en œuvre pour figurer cette coiffure (voir ci-après, § 33, note finale, les teintes dont se sont servis les peintres pour la représenter) ; mais il se peut que cet emploi soit le résultat d'une fantaisie du genre de celle à laquelle a obéi le décorateur en usant du vert pour représenter les jambes nues du personnage, dont le visage et les bras sont indiqués, selon la règle, en rouge. Sur cette anomalie et d'autres du même genre, auxquelles a donné lieu la représentation des personnages porteurs de la palme, voir *DRP*, p. 47 et n. 11.

(2) BULARD, *PMD*, p. 38 et n. 4, fig. 13. Le relief (haut. 0^m,63 ; larg. 0^m,79 ; ép. 0^m,23) a été découvert près de la face Est de l'édifice dit *Monument de granite*, celle qui est orientée vers le côté Ouest de l'*Agora des Romains* : cf. *Délos*, II, fig. 2 (plan de situation), n° 5.

(3) Ci-dessus, p. 171, n. 1, 4°.

(4) Les danseurs du relief portent un bonnet conique ; aucune comparaison ne peut être faite, au sujet de cette coiffure, avec l'image peinte, sur laquelle les têtes des danseurs n'existent plus.

(5) Il est possible au contraire qu'il ait été représenté sur la peinture mentionnée ci-dessus, p. 171, n. 1, 1°, où les deux personnages tournés l'un

* * *

6. La représentation ainsi traduite, à Délos, à la fois par la peinture et par la sculpture n'est pas, tant s'en faut, inconnue par ailleurs. Elle rappelle de près le groupe de deux personnages employé par l'art gréco-romain de la période impériale, et en particulier par les décorateurs campaniens de ce temps, pour figurer les Lares (1). Les peintures, fort nombreuses, qui, dans les maisons de Pompéi (2), sont consacrées à ces dieux jumeaux les montrent habillés de la tunique et du *pallium* amplement flottants, chaussés des *calcei* sur les côtés desquels retombent les *ligulae*, portant enfin, à bras tendu, le vase en forme de corne, par la pointe duquel s'échappe le liquide qu'il renferme. A la vérité, les Lares escortent le plus souvent une ou plusieurs divinités, placées au centre de l'image, Genius versant la libation — cette association est de toutes la plus fréquente (3) —, Vénus pompéienne (4), Vesta (5), Vesta et Bacchus (6), de sorte qu'ils sont isolés l'un de l'autre par toute la largeur de la composition. Mais il n'est pas non plus sans exemple qu'il soient mis en scène à l'écart de toute compagnie divine, tantôt côte à côte (7), tantôt séparés par la largeur de l'autel qu'ils encadrent de près (8), ou bien encore à quelques pas l'un de l'autre (9), mais sans que l'autel s'interpose entre eux : chacune de ces combinaisons pourrait être rapprochée de quelqu'une des ordonnances diverses adoptées à Délos pour mettre en place les

vers l'autre, au lieu d'être rapprochés jusqu'à se toucher, comme sur *ibid.*, 4^o, sont séparés par un intervalle assez large.

(1) Sur ce groupe, voir, en dernier lieu, BOEHM, ap. PW-KROLL, s. v. *Lares*, col. 828 sq. ; MARG. C. WAITES, *Am. J. Arch.*, 1920, p. 251.

(2) HELBIG, *Wdgm.*, nos 35 sq., 46 sq., 60^b sq., 67 sq. ; SOGLIANO, *PM*, 12 sq., 16 sq., 31 sq. ; *R. Mitt.*, V, p. 239, etc.

(3) HELBIG, nos 46 sq. ; SOGLIANO, 16 sq. ; etc.

(4) HELBIG, n^o 66.

(5) HELBIG, nos 61, 65.

(6) HELBIG, n^o 66^b.

(7) HELBIG, nos 35, 69^b.

(8) Ci-dessous, même chapitre, § 39.

(9) HELBIG, n^o 40.

personnages courant ou dansant (1). Des similitudes à la fois aussi multiples et aussi précises ne sauraient être fortuites : c'est apparemment par le culte des Lares ou du Lare qu'il convient d'expliquer toute la série des monuments ci-dessus décrits.

7. Toutefois l'inspiration commune n'exclut pas certaines différences, qu'il importe de dégager avec autant de soin que les ressemblances. Plusieurs ordres de faits méritent de retenir, à cet égard, l'attention :

1^o Tandis que les Lares pompéiens ont la tête couronnée de feuillage — on croit parfois reconnaître celui du laurier —, toutes les figures de Délos, à l'exception d'une seule (2), portent la coiffure signalée tout à l'heure. L'aspect de celle-ci diffère d'ailleurs assez, suivant les monuments. Tantôt elle est pareille au bonnet phrygien prêté par l'art grec à certains personnages d'origine orientale qu'il a volontiers représentés, les Amazones, Attis, le berger Pâris, etc. : deux pans, ou plutôt deux pattes effilées qui retomberaient sur la nuque et jusque sur les épaules, si elles n'étaient, de même que le *pallium*, agitées par le vent, la prolongent en arrière (3). Tantôt, régulièrement arrondie et allongée en forme de pain de sucre, munie de brides destinées à la fixer sous le menton, mais qui flottent autour du cou (4), elle fait penser à ce *tutulus*, insigne de quelques prêtres romains, dont Varron comparait la forme à celle d'une borne (5). Enfin ailleurs encore, elle a à la fois moins de hauteur et plus de largeur : ses contours sont ceux d'un cône assez écrasé qui emboîterait la tête jusqu'aux oreilles (6).

(1) Voir aussi le cas où les Lares sont peints, à Pompéi, de chaque côté d'une niche dont le fond est occupé par quelque autre image, aussi près que possible de l'ouverture ménagée dans le mur (ci-dessous, Appendice IV, n. 2) : ordonnance qui existe déjà à Délos pour les figures au rhyton, ou du moins pour l'une d'entre elles (ci-dessous, p. 171, n. 1, 5^o), reste d'un couple ainsi placé (ci-dessous, Appendice IV, 1^o).

(2) Ci-dessus, p. 171, n. 1, 3^o.

(3) *Ibid.*, 2^o et 5^o.

(4) *Ibid.*, 1^o (voir surtout le personnage de gauche.)

(5) VARR., *Ling. lat.*, VII, 44 : ... *hi qui, in sacris, in capitibus habere solent ut metam.*

(6) Ci-dessus, p. 175 et n. 2.

9. Ces trois bonnets ne sont, en fait, que des variantes d'un seul et même couvre-chef, fréquemment mentionné par les auteurs anciens et auquel il est certain que l'usage a prêté en effet des formes diverses, le *pileus* (1). Il était porté à Rome par les pontifes, les flamines, les Saliens, dans l'exercice de leurs fonctions religieuses (2). Le maître le posait aussi sur la tête de l'esclave qu'il affranchissait, et celui-ci le gardait ensuite comme le signe de la liberté et l'indice de sa condition nouvelle (3). — Helbig (4) a cru reconnaître, dans le *pileus*, une très ancienne coiffure, d'origine orientale, transmise par la Grèce ou par Carthage aux populations italiques (5) : exclue plus tard du costume de chaque jour, mais liée à l'accomplissement de rites aussi anciens qu'elle, elle aurait, par une sorte de « survivance », continué à être employée dans certaines cérémonies du culte public ou privé, parmi lesquelles celle qui accompagnait l'affranchissement. — Mais il semble plus probable que l'insigne des prêtres romains et des affranchis a eu, dès l'origine, une destination religieuse (6). On a vu plus haut avec quel soin le fidèle qui accomplit le sacrifice s'enveloppe dans un pan de sa toge (7), de manière à ne laisser à découvert que son visage : il se défend ainsi non seulement contre les paroles et les bruits de toute sorte qui risqueraient de provoquer un *piaculum*, mais encore contre les entreprises des *daemones*, sans cesse aux aguets (8).

(1) P. PARIS, ap. *Dict. Ant.*, s.v. *Pileus*.

(2) Il n'est pas toujours possible d'identifier, sur les monuments figurés, les trois formes de *pilei* qui d'après SUÉTONE (SERV., *ad Æn.*, II, 683) étaient portées par ces prêtres (cf. FIGANIEL, ap. *Dict. Ant.*, s. v. *Tutulus*, p. 558). Il serait donc vain de chercher à reconnaître, sur les peintures de Délos, l'un ou l'autre des types anciens qui ont pu donner naissance à ces coiffures sacerdotales, probablement de plus en plus diversifiées avec le temps.

(3) MARQUARDT, *Vie privée des Rom.*, II, p. 214 et n. 5 (ap. MOMMSEN-MARQUARDT, trad. Humbert, XV).

(4) HELBIG, *Ueber den Pileus der alten Italiker* (*Munch. Sitzungsber., philol.-philos.-hist. Kl.*, 1880, p. 487 sq.).

(5) Ci-dessous, Appendice v.

(6) SAMTER, *Familienf.*, p. 33-42.

(7) Ci-dessus, p. 32 et n. 1 sq. ; p. 38.

(8) Ci-dessus, p. 32, n. 4.

Comme le *ritus romanus*, l'usage du *pileus* doit probablement être expliqué par la crainte de ces puissances malignes. En effet de toutes les parties du corps, la chevelure est celle qui offre le plus de prise à leurs attaques (1); et le meilleur moyen de la protéger consiste à employer pour la recouvrir, la toison des animaux, surtout (2) de ceux qui ont été offerts en sacrifice, à cause de la purification préalable. C'est pourquoi le *pileus* était fait anciennement d'une peau de brebis non rasée : les textes nous apprennent qu'après plusieurs siècles la tradition, fidèlement conservatrice, exigeait encore que cette toque de fourrure fût portée, dans certaines cérémonies du culte, par le célébrant (3). La laine, qui n'est autre chose qu'une toison mise en œuvre par l'industrie humaine, exerce aussi les mêmes effets prophylactiques (4).

10. Lorsqu'au lieu de tailler dans une peau de bête la coiffure sacrée, les fidèles la confectionnèrent plus commodément d'une simple étoffe de laine — ainsi étaient évidemment faits les modèles dont se sont inspirés les peintres de Délos (5) —, ils prirent soin d'y fixer au sommet, non en manière d'ornement, mais par renfort de précaution, un flocon de laine brute, *apoptoia* plus efficace que toute espèce de tissu : et telle fut l'origine de l'*apex* (6), sorte de houppette ou de pompon parfois attaché, soit directement soit par l'intermédiaire d'une courte *virga*, à la pointe du *pileus*. C'est sans doute cet appendice qu'il convient de reconnaître dans la tache rouge, de forme irrégulièrement rayonnante, qui surmonte, à quelque distance, la

(1) EITREM, *Opf. u. Voropf.*, p. 384, 402.

(2) FRONTON. et M. AUREL., *Ep.*, IV, 4 (ed. Naber, p. 67). — SAMTER (*Der Pileus der römischen Priester, Philol.*, 1894, p. 537 sq.) explique par un rite de substitution cet emprunt fait par le prêtre à la toison de la victime.

(3) SAMTER, *Familienf.*, p. 42 sq.

(4) EITREM, *op.l.*, p. 379 sq.

(5) A tout le moins ceux qui ont donné au *pileus* la forme d'un bonnet phrygien.

(6) JULLIAN, ap. *Dict. Ant.*, s.v. *Flamen*, p. 1169; EITREM, *op. l.*, p. 384. — Voir aussi, pour ce qui est des origines de l'*apex*, le curieux récit du MYTHOG. VATICAN., III, 6, 34 (CARCOPINO, *Virg. et les or. d'Ost.*, p. 366 et n.1) : l'idée d'un épouvantail est seule à retenir pour nous dans cette histoire.

pointe d'un des bonnets — celui de gauche —, sur l'un des revêtements étudiés ici (1).

11. Enfin, la présence, sur la même peinture, de cordonnets flottants qui pourraient se nouer sous le menton en manière de brides, répond aussi à ce que nous apprennent les textes et les monuments au sujet du *pileus*. Celui que portaient les flamines, par exemple, était muni d'une sorte de jugulaire, destinée à le maintenir en place : il eût été en effet de fort mauvais augure qu'il tombât de la tête du prêtre pendant que celui-ci remplissait son office sacerdotal (2). Le bonnet conique des Saliens, autre sorte de *pileus*, risquait davantage encore de glisser jusqu'à terre, par suite des mouvements saccadés qui composaient la danse sacrée : et c'est pourquoi sans doute une mentonnière l'assujettissait (3). La course, la marche rapide ou la danse à laquelle prennent part les personnages représentés à Délos n'exigeait pas, semble-t-il, à tout moment, la même précaution ; pourtant les attaches consacrées par l'usage ne manquent pas à la coiffure rituelle, du moins lorsque celle-ci, à la fois haute et étroite, est posée sur le sommet de la tête, au lieu de s'enfoncer jusqu'aux oreilles : et tel est précisément le cas sur le monument dont nous parlons.

12. La présence du *pileus* sur les revêtements de Délos suffirait donc à montrer que les figures munies de cette coiffure accomplissent un acte de culte, inspiré, bien entendu, par la religion domestique. Si les décorateurs pompéiens se sont abstenus d'en recouvrir la tête de leurs personnages jumeaux, pourtant si voisins de ces figures et par le reste du costume et par la pose, c'est qu'en dépit des ressemblances extérieures, il existe entre les deux séries d'images une différence capitale : les unes représentent des dieux, les autres des fidèles ; le bonnet rituel que la tradition impose à ceux-ci ne saurait convenir à ceux-là.

2° Même remarque à propos du costume porté par l'un au moins des danseurs de Délos (4). Sur le fond blanc de la

(1) Ci-dessus, p. 171, n. 1, 1° (= *PMD*, pl. IV A, fragment b).

(2) CIRILLI, *Les prêtres dans.*, p. 85.

(3) *Ibid.*, p. 84-85.

(4) Ci-dessus, p. 171, n. 1, 3°.

tunique dont ce personnage est revêtu, se détache, de l'épaule à la lisière inférieure, un double trait de couleur, médiocrement large, jaune d'une part, rose de l'autre (1) : loin de s'opposer l'une à l'autre, les deux teintes, exactement contiguës, se fondent à quelque distance en un rouge orangé assez vif, par lequel le peintre avait tenté de rendre l'éclat de la pourpre. Nul doute en effet qu'il ne convienne de reconnaître dans cette rayure unique — la figure étant vue de profil, l'autre côté de la tunique ne saurait apparaître —, mais placée au bon endroit et de la largeur voulue, l'une des deux bandes parallèles dont se composait l'angusticlave (2).

14. On a, au cours du chapitre II, indiqué la signification exacte de cet ornement et rappelé que la tunique à laquelle il s'ajoutait, loin d'appartenir en propre à l'ordre équestre, était portée, les jours de fête, par bien des gens de moyenne et de petite condition (3). Sur les décorations d'autel commentées au cours de ce chapitre, elle alterne d'un enduit à l'autre — la scène représentée ne variant en rien par ailleurs — avec le *limus* : et le fait nous a permis de supposer que les fidèles auxquels elle est attribuée sont, comme les porteurs de ce vêtement servile, les esclaves de la maison (4). La peinture où se voit notre jeune danseur ne se prête pas à une confrontation de ce genre avec les représentations plus anciennes qu'elle a recouvertes : aucun indice ne laisse donc deviner quelle est la qualité du personnage qui y est représenté ; mais il est sûr que la tunique angusticlave, fort répandue à Rome jusque parmi les citoyens pauvres, les

(1) *DRP*, p. 110, l. 21.

(2) Cette tunique est un curieux mélange de réalité et de convention. Par le fond blanc et la présence du *clavus*, elle rappelle l'inspiration réaliste d'où dérivent les figures que nous étudions ici. Par l'emploi des couleurs variées et de pure fantaisie indiquant les contours et les plis du vêtement (manches et corps du vêtement cernés de vert, ceinture et extrémité inférieure du *sinus* tracés en rouge vif), elle révèle un goût pour le bariolage qui se traduit nettement sur les peintures pompéiennes représentant les Lares, et aussi sur la plupart des peintures de Délos où sont figurés les fidèles courant ou dansant (ci-dessous, § 33 et note finale).

(3) Ci-dessus, p. 63 sq. et 72 sq.

(4) Ci-dessus, p. 72 et 74.

affranchis, les esclaves, dont elle était la tenue de gala, oblige à reconnaître en lui un mortel et non un dieu.

3^o Quelque aspect que leur ait prêté le peintre et à quelque place qu'il ait reproduit leurs traits, les Lares pompéiens sont toujours porteurs de deux ustensiles sacrés, dont ils se servent tout à la fois : le rhyton, qu'ils soulèvent plus ou moins haut d'une main, et un second récipient, *situla* ou *patera*, qu'ils tiennent dans l'autre main abaissée et vers lequel ils dirigent savamment le jet issu du premier. Au contraire, les personnages mis en scène à Délos ne sont munis que du seul rhyton. Sans doute plusieurs revêtements, trop mutilés, ne permettent à ce sujet aucune observation ; mais le témoignage de ceux qui ont le moins souffert est fort net. L'une des figures les plus intactes de la série emploie les deux bras, parallèlement allongés, à soutenir le poids du rhyton, tendu en avant (1). Deux autres, qui soulèvent ce vase de la seule main droite, serrent dans la main gauche la hampe d'une palme, dont l'extrémité touffue repose sur l'épaule du même côté, et l'on peut affirmer qu'aucun objet ne s'ajoute, entre les doigts du porteur, au rameau verdoyant (2). Même combinaison de mouvements sur le relief apparenté avec toutes ces peintures : rhyton d'un côté, palme seule de l'autre (3). Enfin, si la composition, aujourd'hui incomplète, où se voit un coureur isolé ayant dans la main droite le rhyton, n'a pas conservé, lacune regrettable entre toutes, l'avant-bras gauche du personnage, il est du moins hors de doute que celui-ci ne tenait, dans la main disparue, ni la *situla* ni la *patera* : en

(1) Ci-dessus, p. 171, n. 1, 5^o.

(2) Ci-dessus, p. 171, n. 1, 3^o ; p. 173, n. 7.

(3) Ci-dessus, p. 175 et n. 2. — Bien qu'il existe à Pompéi une peinture (HELBIG, *Wdgm.*, n^o 39) où les Lares tiennent tous deux, de la même main que la *situla*, une branche de laurier, rameau de verdure dont les dimensions et l'aspect, la manière aussi dont il est posé sur l'épaule, rappellent fort l'usage fait de la palme par les danseurs de Délos (ci-dessous ch. VI, § 15 sq.), on peut tenir pour certain que palme et *situla* ne sont pas réunies sur les peintures signalées à la note précédente. — La peinture signalée ci-dessus, p. 171, n. 1, 1^o, est bien plus mutilée, et le témoignage qu'elle apporte ne saurait être tenu pour décisif : on notera pourtant que si la palme y apparaît encore nettement (personnage de gauche), on n'y distingue aucune trace de la *situla* (personnage de droite).

effet, s'il en avait été autrement, l'extrémité de ces instruments apparaîtrait encore, quel qu'ait pu être le geste prêté au coureur, sur la partie du stuc qui a résisté aux injures du temps (1). — Ainsi c'est à terre que tombe, sur les images de Délos, le liquide émis par la pointe du vase consacré : malgré la parenté évidente entre les deux groupes d'effigies, l'action dont l'artiste a prétendu fixer le souvenir diffère profondément d'une série de monuments à l'autre.

16. Comment interpréter celle que les décorateurs de Délos ont représentée de la manière qui vient d'être dite ? Une des peintures (2) et le relief déjà plusieurs fois signalé (3) présentent une particularité qui servira peut-être de fil conducteur dans cette recherche. On l'a déjà noté plus haut, les mouvements combinés des bras et des jambes qu'accomplissent, avec une parfaite symétrie, les deux personnages tournés l'un vers l'autre demeurerait inexplicables, si l'on n'y devinait un rythme déterminé par la musique : c'est une danse sacrée que le couple exécute, tenant en main des vases d'une destination religieuse. Et la représentation sculptée sur le relief permet d'ajouter que cette danse a lieu autour de l'autel.

17. Le fait n'a rien d'exceptionnel. Une tradition fort répandue, commune à l'Italie et à la Grèce, exigeait qu'avant de commencer le sacrifice, on fit faire une ou plusieurs fois le tour de l'autel aux instruments servant au culte (4) : de même que le bassin contenant l'eau lustrale, le rhyton est au nombre de ces instruments. Il a, en outre, un rôle très précis et des plus importants dans les préliminaires immédiats de la cérémonie : l'eau qui s'échappe en un mince filet de la pointe trouée du vase — ce jet liquide est encore parfaitement apparent sur une des peintures de Délos (5) — sert à asperger l'autel et ses abords ; elle opère autour du monument l'indispensable *lustratio* (6).

(1) Ci-dessus, p. 171, n. 1, 2°.

(2) *Ibid.*, 4°.

(3) Ci-dessus, p. 175 et n. 2.

(4) EITREM, *op. l.*, p. 6 sq.

(5) Ci-dessus, p. 171, n. 1, 4° (cf. *DRP*, p. 150, n. 11).

(6) EITREM, *op. l.*, p. 76 ; BOUCHÉ-LECLERCQ, ap. *Dict. Ant.*, s.v. *Lustratio*, p. 1408, 1407 et n. 9.

Les deux pratiques combinées ont pour effet de protéger, de purifier le lieu où se célèbre le culte, en l'enfermant dans une sorte de cercle magique fermé aux puissances malfaisantes : que le rhyton ait été choisi pour cet usage, de préférence à tout autre vase, on le comprend aisément ; sa forme pointue, sa ressemblance avec la corne d'où il dérive, font du récipient lui-même, sans parler de l'eau pure qui en jaillit, un précieux ἀποτρόπαιον (1).

18. La vertu prophylactique attachée au cercle que tracent les fidèles devient plus active encore, si ceux-ci courent au lieu de marcher (2), l'efficacité du rite croissant avec la vitesse de ceux qui l'accomplissent. D'où le soin apporté par les décorateurs de Délos à rendre non seulement l'allure à laquelle se reconnaît la course, mais encore certains détails qui en révèlent l'impétuosité, le tourbillonnement ou l'envolée des vêtements par exemple. Pareillement, on croyait que lorsqu'ils dansaient en décrivant leurs circuits autour de l'autel, les fidèles opposaient aux entreprises des *daemones* une barrière presque infranchissable (3), la gesticulation ininterrompue dont la mélodie réglait l'enchaînement ayant pour effet de multiplier l'action prohibitive exercée par les corps en mouvement, de rendre, si l'on peut dire, plus étroites les mailles du réseau vivant que tend autour du lieu consacré le jeu cadencé des membres.

19. Ainsi, les monuments où se voient des coureurs ou des danseurs coiffés du *pileus*, reproduisent des rites ambulatoires dont les formes diverses ne sont pas inconnues par ailleurs. Rien d'impossible à ce que ces évolutions aient servi de prélude à quelqu'une des cérémonies dont l'autel familial était, à date fixe, le théâtre ; rien d'étonnant non plus à ce qu'elles se soient maintenues dans la liturgie du culte domestique, longtemps après que les superstitions fort anciennes et d'un caractère primitif, par lesquelles elles s'expliquent, eurent perdu tout crédit auprès de la plupart des fidèles. La survivance des rites aux croyances

(1) POTTIER, ap. *Dict. Ant.*, s. v. *Rhyton*, p. 866.

(2) EITREM, *op. l.*, p. 28.

(3) *Ibid.*

est un fait maintes fois observé, en particulier dans l'histoire de la religion romaine, plus conservatrice qu'aucune autre. En tous cas, les peintres qui travaillaient à Délos ont eu visiblement le souci non seulement d'exprimer, mais encore de souligner, afin de les faire reconnaître sans aucun doute possible de la part de quiconque contemplait leur ouvrage, les mouvements distinctifs du pas de course ou de danse auquel s'attachait, à l'origine, un sens religieux d'une si grande précision.

4^o Tandis qu'à Pompéi le nombre des figures est invariablement de deux, on croit deviner qu'il n'était pas fixé à Délos avec la même rigueur. Deux monuments méritent de retenir à ce propos l'attention.

21. Le premier est la peinture mettant en scène ce danseur muni de la palme auquel nous avons, par une restitution fort vraisemblable, rendu le *pileus* et le rhyton, aujourd'hui plus qu'aux trois quarts détruits, dont l'artiste l'avait, à l'origine, muni (1). Tracée sur le mur, à gauche de la porte principale d'une maison, cette figure est toute proche de la baie vers laquelle elle est tournée : entre elle et l'embrasure voisine, il y a place, tout juste, pour l'extrémité retombante de l'épaisse et souple bandelette de laine qui, suivant une ordonnance fréquente à Délos (2), était peinte sur trois des côtés de la composition qu'elle encadrait. Au delà de l'ouverture, ne se trouvait aucune figure symétrique, regardant vers la gauche, face à la première ; l'enduit, assez bien conservé, porte à cet endroit l'image non d'un seul, mais de deux jeunes hommes coiffés du *pileus* et tenant d'une main le rhyton, de l'autre la palme : couple qui se suffit à lui-même, ici comme sur tous les autres revêtements où l'on en rencontre les restes. La première effigie demeure donc isolée, et l'a toujours été. Il en faut conclure qu'une fois au moins la danse préliminaire à l'acte de culte avait été figurée sous l'aspect d'un seul personnage dansant, soit en vertu d'une convention qui dédoublait, pour plus de simplicité, l'image des deux danseurs se faisant vis-à-vis, soit parce que, dans la réalité même, l'usage admettait

(1) Ci-dessus, p. 173 et n. 7, 174.

(2) Ci-dessous, ch. xv, § 13.

qu'un fidèle unique, à défaut de plusieurs, traçât autour de l'autel le cercle prophylactique.

22. Le second monument est aussi une peinture : assez différente de toutes celles qui ont été décrites au cours des pages précédentes, elle présente néanmoins avec l'ensemble de la série des rapports étroits. Ce tableau (1), par malheur l'un des plus gravement endommagés par le temps qu'il y ait dans l'île — il ne reste du personnage le mieux conservé que les jambes jusqu'à mi-cuisses —, met en scène non plus deux hommes, mais trois au moins. Ils portent un vêtement, bouffant plutôt que flottant, dont on n'aperçoit que l'extrémité inférieure (2) ; leurs chaussures sont des *calcei*, montant jusqu'aux mollets et d'une couleur qui varie avec les personnages (3). Tous trois se dirigent vers la droite, l'un derrière l'autre, à distances stricte-

(1) BULARD, *DRP*, n° 21, p. 116, l. 10-14 et pl. XIV, 2; cf. *ibid.*, p. 116, n. 2.

(2) Du moins le personnage de gauche, le dernier des trois (il ne reste des deux autres que les pieds) : ce vêtement ressemble fort au *limus* retroussé, tel que le portent les *succincti* décrits ci-dessus, p. 62 et n. 6, plutôt qu'à la tunique des figures auxquelles est consacré le présent chapitre. Toutefois, il est tracé en vert (*DRP*, p. 116, l. 16), couleur qui n'est jamais employée à Délos pour figurer le *limus*, mais dont l'usage est au contraire fréquent, lorsqu'il s'agit de représenter le vêtement des personnages courant ou dansant (*DRP*, p. 110, l. 10 = ci-dessus, p. 171, n. 1, 2°; p. 110, l. 26 = *ibid.*, 3°; p. 57, l. 9-10 = ci-dessus p. 173 et n. 7; cf. p. 175, n. 1. — On notera qu'à Pompéi pareillement, les Lares portent souvent une tunique ou un *pallium* verts : voir ci-dessous, p. 195, n. 1 et 2). — D'autre part, les pans de la *tunica* pouvaient se relever et se fixer autour des reins, tout comme ceux du *limus* (ci-dessus, p. 63 et n. 1, p. 64-65), et il arrive que cet agencement du premier vêtement soit prêté, sur les revêtements de Délos, aux mêmes personnages (ci-dessus, p. 171, n. 1, 4°). — A Pompéi, les descriptions anciennes et même récentes des peintures représentant les Lares sont trop peu précises pour donner lieu à une observation sur ce point; mais certaines effigies de Mercure, proches parentes de celles des Lares, se distinguent par ce port particulier de la tunique (ci-dessous, ch. VIII, § 12 et note du début). — Tous ces indices permettent de supposer que notre danseur *succinctus* était revêtu non du *limus*, mais de la *tunica*, comme tous les autres fidèles occupés à accomplir le rite ambulatorio.

(3) Verts cernés de rouge pour le personnage de gauche, les *ligulae* étant noirs à une jambe, rouge foncé à l'autre (c'est le seul exemple de l'emploi du vert à Délos pour figurer les *calcei*) ; — rouges cernés de rouge foncé pour le personnage du milieu ; — rouges pour celui de droite.

ment égales ; accomplissant au même instant le même mouvement, il semble qu'ils sautent sur place à chaque pas : allure artificielle, évidemment imposée, elle aussi, par une sorte de danse ou de marche rythmée, proche parente de la danse.

23. Bien que le haut des corps soit absent — on n'aurait donc dire si les trois danseurs portaient bien, dans une de leurs mains levées, le rhyton —, il paraît légitime de rapprocher ce pas cadencé de la danse magique commémorée sur les précédentes peintures (1). Mais comment expliquer, si cette hypothèse est exacte, l'emploi de deux représentations différentes pour rendre la même suite de mouvements coordonnés ? — Plus d'une réponse se présente à l'esprit. Ou bien, dans les rites ambulatoires par lesquels commençait la cérémonie domestique, alternaient plusieurs « figures ». Les images découvertes jusqu'ici à Délos nous feraient connaître deux d'entre elles : un défilé en mesure et une ronde où les fidèles, placés face à face deux par deux, auraient esquissé, au même instant, les mêmes gestes dictés par la musique. Ou bien, et cette solution est peut-être plus satisfaisante encore, les décorateurs chargés de représenter les évolutions accomplies autour de l'autel, avaient vu chacun à sa manière la scène dont il s'agissait de fixer le souvenir, et la traduisaient au moyen de conventions aussi diverses que leur vision elle-même. Les uns, déployant en ligne droite la chaîne des fidèles, montraient ceux-ci se suivant en file serrée, les pas dans les pas. Les autres, attentifs à évoquer au contraire l'idée d'un circuit étroitement clos, saisissaient aux extrémités opposées d'un même diamètre les deux danseurs qui s'y trouvaient,

(1) On notera encore, en faveur de ce rapprochement, le fait suivant. Au-dessous des trois danseurs (ils occupent le 2^e des enduits superposés au mur), était peint sur le 1^{er} revêtement un couple de *παλαιστῆς* (ci-dessus, p. 101 sq. et 97, n. 1, 11^o). Or, sur un autre revêtement (*DRP*, n^o 18, voir pl. IX), c'est le danseur au rhyton (*ibid.*, p. 110, l. 17, 5^e enduit) qui se superpose pareillement aux *παλαιστῆς* (*ibid.*, p. 109, l. 8, 2^e enduit). Cette superposition est très souvent le signe d'un certain genre d'équivalence (ci-dessus, p. 65-66). Si les deux représentations de la danse rituelle, d'ailleurs différentes entre elles, peuvent l'une et l'autre remplacer celle des athlètes prêts à lutter, n'est ce pas le signe qu'une étroite parenté les relie, c'est à dire qu'elles illustrent, aux yeux des fidèles, les mêmes croyances ?

et les figuraient tournés l'un et l'autre vers l'autel — présent ou absent —, c'est-à-dire se faisant exactement vis-à-vis. Mais quelle que soit l'explication à laquelle on s'arrête, il est fort vraisemblable que la singulière procession à laquelle prennent part les trois célébrants, sans doute aux sons du double chalumeau ou de quelque autre instrument sonore, a bien pour objet, elle aussi, de délimiter et d'isoler le lieu consacré, en traçant tout à l'entour le cercle protecteur auquel se heurteront en vain les *daemones*.

24. On discerne donc à Délos — et rien d'analogue ne se devine à Pompéi — une hésitation dans le choix de la représentation la plus apte à illustrer ces pratiques préliminaires, préface du sacrifice proprement dit : ici un seul personnage, là deux, là trois au moins sont mis en scène, au gré du peintre, semble-t-il, et sans que la préférence accordée à l'une ou à l'autre de ces variantes traduise un changement dans la destination et le sens de l'image. On comprend du reste aisément que l'une de ces combinaisons de formes ait fini par l'emporter sur les deux autres et qu'à Délos même, elle soit déjà, à en juger d'après les résultats présents de l'exploration, la plus en faveur : par l'exacte correspondance des mouvements intervertis, le groupe des deux figures aux gestes symétriques permettait à l'artiste, bien mieux que les compositions plus simples ou plus complexes, de transposer, si l'on peut dire, dans le domaine visuel le rythme musical auquel obéissait la danse sacrée.

5° Enfin, les personnages porteurs du rhyton, même lorsque le peintre les a représentés, à Délos, sur le même pan de mur que d'autres images sacrées, ne sont jamais rattachés à celles-ci par un lien plus intime que le simple rapport de voisinage : on ne les rencontre nulle part dans un groupe de plusieurs figures, divines ou humaines, participant à quelque action commune (1).

(1) Le fait est particulièrement net pour ce qui est de la peinture signalée ci-dessus, p. 171, n. 1, 1^o : les deux figures au rhyton y sont isolées par l'*infula* qui les entoure de trois côtés et par l'encadrement, fait de feuilles de laurier, qui double cette bandelette (ci-après, ch. xv, §§ 2 sq., 10 sq. ;). — La figure mentionnée *ibid.*, 2^o, est isolée du côté gauche, et voisine à droite du *turibulum* (ci-dessous, ch. xiv, § 13 sq.) et de l'encadrement fait de feuilles de laurier qui limitaient de ce côté la composition. — Pas d'observation

Tout au contraire, à Pompéi, les Lares apparaissent, sur un très grand nombre de compositions à sujets religieux, comme les compagnons et les subordonnés d'autres divinités plus puissantes ou plus vénérées qu'eux (1). C'est ainsi qu'ils forment avec le Genius une trinité étroitement unie, la plus fréquente de toutes les associations divines aux murs des maisons (2). Et, non contents d'encadrer symétriquement et de près le personnage vêtu de la toge, les deux jumeaux l'assistent en outre dans l'acte religieux qu'il accomplit devant l'autel domestique, remplissant près de lui le même office dont s'acquittent, dans la réalité, les *ministri* placés aux côtés d'un célébrant.

26. Par cette assimilation s'explique même l'une des particularités distinctives qui ont déjà fait plus haut l'objet d'une brève mention : la présence, entre les mains des Lares pompéiens, de la *situla* ou de la *patera*, toutes deux absentes des peintures trouvées à Délos (3). En effet, comme les danseurs ou les coureurs traçant le cercle prophylactique, les Lares campaniens, de leur bras levé, tendent aussi haut que possible le rhyton rempli du liquide jaillissant. Mais la nature de celui-ci a changé : de l'étroit orifice s'échappe désormais, au lieu de l'eau lustrale servant à asperger l'autel et ses abords, le vin pur destiné à arroser le brasier. C'est pourquoi, au lieu de laisser s'écouler jusqu'au sol le filet qui sort du vase, chacun des deux jeunes dieux a grand

possible à propos du personnage *ibid.*, 3°, qui occupe à lui seul tout le fragment conservé de l'enduit sur lequel il a été peint. — Le couple *ibid.*, 4°, formait vraisemblablement un tout indépendant, comme le relief qui en a été rapproché ci-dessus, p. 175 et n. 2 et 3. — Seul le danseur *ibid.*, 5°, était voisin d'une figure, aujourd'hui très effacée, qui pourrait être celle d'un dieu (au fond de la niche voisine : *DRP*, p. 154, l. 6 et pl. XVII, 2) : mais dans l'état présent du revêtement, rien ne permet de l'affirmer sans réserves, et il serait plus hasardeux encore de chercher dans ce voisinage le signe d'une subordination. — Enfin il est clair qu'en *ibid.*, 7°, il n'existe aucune cohésion entre les deux silhouettes qui paraissent être celles des fidèles dansant, et l'effigie, voisine à droite et au bas, où nous proposons de reconnaître un Mercure (ci-dessous, ch. VIII, § 3, note de la fin, 3°; voir pl. XI, 2).

(1) Ci-dessus, p. 176, n. 3 sq.

(2) *Ibid.*, n. 3.

(3) Ci-dessus, p. 182, 3°.

soin, au contraire, de le recueillir dans un autre récipient, — non sans lui avoir fait décrire, depuis la pointe du rhyton, une ample courbe, témoignage de la dextérité savante que, de tout temps et dans tous les cultes, se sont piqués d'apporter au geste rituel les assistants formés à bonne école. Le second vase est le plus souvent la *situla* de métal, aux usages multiples dans les cérémonies de l'ancienne religion italique, où elle était employée pour transporter tantôt l'eau purificatrice, tantôt le vin préparé pour la libation (1), que l'on y puisait à l'aide de l'instrument servant traditionnellement à ce genre d'offrande, la *patera* (2). Mais il arrive aussi que, se passant de la *situla*, les Lares présentent directement au jet du rhyton la *patera* elle-même (3) : et cette variante, qui alterne indifféremment avec la précédente représentation, ne laisse aucun doute sur le sens général attribué par les fidèles à l'ancienne image profondément transformée (4).

(1) GRENIER, ap. *Dict. Ant.*, s.v. *Situla*, p. 1359 et n. 17 ; p. 1360. — Le double usage de ce vase rituel a pu contribuer à répandre l'interprétation nouvelle de l'action accomplie par les personnages qui sont devenus les Lares : rien d'invraisemblable à ce que la *situla* prêtée à ces figures ait été, à l'origine, le récipient destiné à transporter l'eau lustrale qu'elles répandaient au moyen du rhyton.

(2) Ci-dessus, p. 45 et n. 3.

(3) La *patera* se rencontre souvent dans la main des Lares, qu'ils soient figurés seuls (HELBIG, *Wdgm.*, nos 36, 40), en compagnie du Genius (HELBIG, nos 46, 48, 51 ; *R. Mitt.*, 1890, p. 239), du Genius et des autres divinités protectrices de la maison (HELBIG, n° 68 ; *Not. Sc.*, 1887, p. 251), de ces divinités seulement (HELBIG, nos 63, 65, 66^b) : elle se voit aussi sur les peintures qui associent l'image des Lares à la représentation du sacrifice célébré par les *vicomagistri* (HELBIG, n° 43). Toutefois, cet attribut reste, sur les peintures pompéiennes, trois ou quatre fois moins commun que l'autre. Les auteurs des petits bronzes figurant les Lares l'ont aussi prêté (plus fréquemment, semble-t-il) à ces dieux.

(4) Une peinture campanienne très analogue à celles de Pompéi, mais provenant des environs de Capoue (ci-dessous, p. 193 et n. 2) montre, comme les précédentes, les Lares assistant le Genius en qualité de *ministri* : ils remplissent en effet, en faisant jaillir le liquide de haut, du même geste savant dont il vient d'être parlé, la *patera* qui servira pour la libation. Mais le vase qui contient le vin pur est ici, par exception, l'*œnochoë*, d'ailleurs parfaitement appropriée à cet usage. — Le témoignage de ce monument est d'un intérêt particulier, parce qu'il ne laisse place à aucun

27. L'idée qui a fait des Lares les auxiliaires du Genius n'appartient pas au fond primitif de la religion domestique romaine. Aucune des traditions les plus anciennes, parmi celles qui concernent les deux puissances tutélaires, ne place la première à un rang subalterne vis-à-vis de la seconde (1). Il est arrivé maintes fois, en Grèce comme en Italie, que des divinités jumelles, précisément parce qu'elles étaient au nombre de deux et se prêtaient à encadrer une divinité centrale, aient laissé prendre à celle-ci la première place et se soient en quelque sorte placées sous ses ordres. Le fait a été signalé par exemple pour ce qui est des Dioscures, dont le culte offre plus d'une ressemblance avec celui des Lares (2). Pareillement, la dualité fréquente des danseurs transformés en dieux fut sans doute la cause première de la subordination des Lares au Genius. Mais c'est là une imagination relativement récente : nulle part, elle n'apparaît ni ne s'annonce à Délos. Au contraire, l'intérêt des découvertes faites dans cette ville est précisément de montrer qu'avant de s'amalgamer en un seul ensemble (3), les deux représentations d'où sont sortis le type du Genius et celui des Lares avaient chacune leur existence propre, non pas même côte à côte, mais parfois aux extrémités opposées du revêtement historié qui garnissait l'autel et le mur voisin (4).

28. Ainsi la différence est, ici encore, très marquée entre les deux séries d'images. Sous les mêmes traits, ou sous des traits presque semblables, sont mis en scène à Pompéi les dieux eux-

doute sur la nature du liquide transvidé par les Lares ; il aide à comprendre la méprise commise par les peintres pompéiens lorsqu'ils ont changé en vin l'eau du rhyton ; il montre enfin que le type des Lares a été l'objet de plus d'une variante, avant de se fixer sous l'aspect que reproduisent tant de monuments, pompéiens et autres.

(1) Les textes qui font allusion au rôle subalterne des Lares traduisent, sous l'influence des monuments figurés, une idée étrangère à l'ancienne religion romaine. — Le fait de l'indépendance primitive des Lares a été signalé avec raison par M^{me} M. C. WAITES, *Am. J. Arch.*, 1920, p. 254 : mais l'auteur explique tout autrement que nous ne le faisons la subordination des dieux jumeaux à une autre divinité.

(2) MARG. C. WAITES, *op. l.*, p. 254-55 et 260.

(3) Voir ci-dessous, Appendice VI.

(4) Voir ci-dessous, Appendice VII.

mêmes, à Délos leurs adorateurs occupés à célébrer le culte. L'idée religieuse dont s'inspirent les décorateurs qui ont travaillé dans l'île est de nouveau celle qui a été définie plus haut au sujet des compositions consacrées au Genius (1) : en faisant appel aux artifices du dessin et de la couleur pour figurer, à l'endroit même où ils s'accomplissent dans la réalité, les rites fixés par la tradition, le croyant se propose de prolonger la durée de chacun d'eux, et par conséquent ses effets bienfaisants. L'intervention du peintre aboutit même à assurer ce que le langage moderne appellerait la perpétuité du culte, puisque l'ancienne peinture une fois effacée ou détruite, une autre vient tout aussitôt la recouvrir et la remplacer.

29. Mais, comme il est arrivé pour les tableaux consacrés au Genius, le sens de ces représentations paraît s'être peu à peu obscurci, à mesure que l'anthropomorphisme en apportait une explication nouvelle, bientôt universellement acceptée. Un jour vint où chacun crut reconnaître dans les porteurs du vase liturgique, presque toujours groupés par deux et parfois associés à l'image de l'autel, l'effigie de la divinité tutélaire dont le foyer est la résidence préférée, et que l'usage, interprète d'un curieux flottement dans la tradition religieuse, désignait presque aussi volontiers par le pluriel que par le singulier, le Lare ou les Lares. Et il n'est pas impossible que la double figure des jeunes coureurs ou danseurs, répétée par l'imagerie populaire à chaque renouvellement du décor historié dont se parait la façade des maisons, ait contribué, par l'effet de l'exégèse qui en avait faussé la signification, à préparer le triomphe relativement récent de l'une des deux croyances, à la fois contradictoires et conjointement maintenues pendant longtemps, celle qui admettait la dualité des Lares domestiques.

* * *

30. C'est donc un véritable contresens qui a donné naissance au type des Lares usité à Pompéi, de même qu'à celui du Genius, tant de fois reproduit dans la même ville. Aussi, rien d'étonnant si certains détails introduits dans le premier conviennent mal à la

(1) Ci-dessus, p. 54-56.

qualité nouvelle dont s'y trouvent revêtus les deux mortels métamorphosés en dieux : ces particularités deviennent au contraire aisément intelligibles du moment où l'on se remémore la confusion originelle qui explique la genèse de la double image. Les observations suivantes, consacrées à quelques-unes de ces apparentes anomalies, apporteront donc, par une voie indirecte, un argument de plus en faveur de l'hypothèse exposée ci-dessus.

1° Il existe, dans une cuisine de Pompéi, une fresque (1) où les deux jeunes dieux, reconnaissables au rhyton et à la *situla* que porte chacun d'eux, sont coiffés non de la couronne, insigne habituel des Lares, mais du bonnet phrygien décrit plus haut : cette variante mise à part, rien ne les distingue des autres figures du même genre, dont il convient évidemment de ne les point séparer. La même coiffure appartient aussi aux Lares sur une seconde peinture campanienne (2), découverte au mur d'une des habitations privées (3) qui entouraient le sanctuaire fameux de Diane Tifatina, non loin de l'ancienne Capoue. Minervini, qui a publié le monument, le croyait consacré soit à la Fortune et aux Lares, soit à Cérès et aux Lares. Il se trompait au sujet du personnage principal : les découvertes survenues depuis lors à Pompéi obligent à identifier avec le Genius cette figure vêtue de la toge et portant la corne d'abondance ; mais l'interprétation qui lui faisait reconnaître dans les deux autres divinités les Lares, malgré ce qu'offre d'insolite leur image, ne saurait être mise en doute (4).

(1) HELBIG, *Wdgm.*, n° 37. — En dehors de ce qui concerne la coiffure des Lares, cette peinture présente d'autres particularités dont il sera parlé ci-après, ch. XI, § 19, et *ibid.*, § 24 sq.

(2) *Bull. arch. nap.*, VII, 1858-59, pl. V et p. 172 (= ROY MERLE PETERSON, *The cults of Campania, Papers and Monogr. of the amer. Acad. in Rom*, I, 1919, p. 369-70). — Cf. ci-dessus, p. 190, n. 4.

(3) Et non dans le sanctuaire lui-même : *Bull. arch. nap.*, l. l. p. 173.

(4) La pl. V, qui reconstitue l'ensemble de l'édicule dont faisait partie la peinture, permet de reconnaître dans celui-ci un petit sanctuaire domestique tout à fait semblable aux « laraires » de Pompéi : la figure du Genius encadré des Lares y occupait la paroi du fond, ainsi qu'il arrive souvent dans cette ville (MAU-KELSEY², fig 127, p. 271 ; DE-MARCHI, pl. II, p. 88, etc.).

32. Si les auteurs de ces deux peintures (1), exécutées dans des localités voisines à des dates peu éloignées l'une de l'autre, ont attribué au couple des Lares le vieux bonnet prophylactique, protection tout à fait superflue sur des têtes divines, c'est qu'ils ignoraient la destination première de ce couvre-chef, probablement exclu des cérémonies de la religion domestique dès l'époque où ils accomplissaient leur ouvrage. Si néanmoins, dans l'ajustement prêté aux Lares, ils ont pris soin de faire place à cette coiffure tombée en désuétude, c'est qu'ils s'inspiraient, comme tous les décorateurs employés à des travaux du même genre, mais de plus près et plus scrupuleusement que les autres, d'anciennes peintures où se conservait, de même que sur les monuments auxquels est consacré le présent chapitre, le souvenir des fidèles célébrant le culte, *pileus* en tête. Il est en effet permis de le supposer, bien que les témoignages formels manquent encore à ce sujet : vers le temps où les enlumineurs de Délos décoraient, suivant un programme fixé par les occupants, les façades de certaines maisons de l'île, l'usage existait aussi en Campanie, dans les cités romanisées, de perpétuer, par la magie du pinceau, l'effet souverain des rites périodiquement reproduits à l'entrée de l'habitation, en l'honneur des divinités tutélaires qui y reçoivent un culte.

2^o A la différence du *pileus*, l'angusticlave ne s'est pas conservé dans le costume des Lares, tel qu'il est représenté par la peinture (2). Au lieu de copier les vêtements nationaux à bandes rouges sur fond blanc, les artistes ont déployé la plus grande fantaisie dans les couleurs qu'ils ont prêtées soit à la

(1) On rapprochera de ces deux monuments un petit bronze du Louvre (DE RIDDER, *Bronzes ant. Louvre*, I, p. 96, n^o 692 et pl. 47 = S. REINACH, *Rép. Stat.*, II, 498, 5) ; voir aussi *Dict. Ant.*, III, 2, p. 1328, fig. 4597.

(2) Il n'y a rien de commun entre l'angusticlave et la bande rouge, unique et beaucoup plus large, qui orne du haut en bas, sur le devant, la tunique de certains Lares pompéiens (*R. Mitt.*, 1889, p. 116). La même bande, complétée par une bordure circulaire autour du cou, est rendue en bleu sur une autre peinture (*ibid.*, 1890, p. 255). Sur les deux monuments, et cette différence est elle-même essentielle, le fond de la tunique est non pas blanc, mais ici mi-parti jaune et bleu, là vert. Ce déploiement de couleurs diverses est un cas particulier du bariolage signalé ci-dessous, p. 195 et n. 1-3.

tunique, soit au *pallium* des jeunes dieux : les teintes les plus diverses, presque toujours les plus vives, s'opposent de l'un à l'autre des deux vêtements (1), ou même se marient sur le premier (2). C'est là un bariolage de magnificence qui atteste, à sa manière, le changement survenu dans la qualité de personnages dont l'aspect extérieur se maintenait, par ailleurs, à peu près tel quel (3).

34. Mais si les images peintes n'apportent à ce sujet aucun témoignage, il n'en est pas de même des petits bronzes qui, à

(1) Voir par exemple HELBIG, *Wdgm.*, nos 35-69^b (les couleurs ne sont pas indiquées dans SOGLIANO, *PM*, nos 12 sq.). Le *pallium* est le plus souvent rouge, parfois bleu (nos 37, 39, 63, 69) ou vert (nos 36, 40, 58), par exception brun (n° 38), jaune (n° 50), violet (n° 61), ou même blanc (n° 57). La couleur de la *tunica* est extrêmement variable : le bleu, le vert, le jaune sont les teintes les plus fréquentes. Il y a, sauf exception (n° 50), une opposition très nette entre la couleur du *pallium* et celle de la *tunica*.

(2) Le *pallium* est toujours d'une seule couleur. La *tunica* est souvent de deux ou même de plusieurs teintes différentes : en pareil cas, le jaune est presque toujours une de ces teintes ; le vert s'y associe plusieurs fois (HELBIG, nos 52, 54, 55, 65). Sur une des peintures (*ibid.*, n° 54) la *tunica* est jaune, le *sinus* qu'elle forme vert (voir *DRP*, p. 110, l. 26, où des couleurs différentes marquent aussi les contours de la *tunica* et ceux du *sinus* qui en fait partie) : on voit par là que les décorateurs se proposent moins de reproduire la réalité que d'étaler toute la gamme de couleurs dont ils disposent.

(3) Le fait n'est d'ailleurs pas particulier à Pompéi. A Délos même, les célébrants commencent, si l'on peut dire, à devenir des dieux, du moins à en juger d'après leur costume. Un seul des jeunes danseurs n'a pas encore quitté l'humaine livrée, celui qui a été signalé ci-dessus, p. 171, n. 1, 3° ; quant aux autres, la tunique et le *pallium* dont ils sont vêtus étaient tracés à l'aide de couleurs aujourd'hui bien ternes, mais autrefois éclatantes. Le *pallium* est vert (ci-dessus, p. 171, n. 1, 2° ; p. 173 et n. 7), ou rose relevé de rouge par le dessin des contours et des plis (p. 171, n. 1, 1°). Même emploi du rose et du rouge pour la tunique (*ibid.*, 1° et 2°), qui est ailleurs jaune bordée de blanc au bas (*ibid.*, 5°), ou vert d'eau avec des contours roses et des plis verts (*ibid.*, 4°), ou encore d'un jaune chamois cerné de rouge et de noir (*ibid.* p. 173, n. 7). — La couleur du *pileus* varie pareillement : il est tantôt rose rayé horizontalement de rouge (ci-dessus, p. 171, n. 1, 1°) ou rose avec les pans et les brides grenat (*ibid.*, 2°), tantôt brun (*ibid.*, 5°). — Des observations du même genre ont déjà été faites à propos des *calcei* (ci-dessus, p. 173, et n. 5 et 6).

Pompéi et en bien d'autres lieux, représentaient le couple divin dans les sanctuaires domestiques (1). Parmi ces effigies, conservées en grand nombre dans nos musées, il en est plusieurs sur le vêtement desquelles sont indiqués, soit au moyen d'incisions, soit par des incrustations d'argent ou de cuivre, deux ornements rectilignes dont chacun descend verticalement, aussi bien derrière que devant, depuis le haut de l'épaule jusqu'à la limite inférieure du tissu. Ainsi sont traduites, par les moyens dont dispose la toreutique, les rayures de pourpre qui décoraient la *tunica* : et il est évident, d'après l'exiguité de la zone ciselée ou incrustée, que l'artiste a pensé non aux larges bandes du laticlave, mais aux filets étroits de l'angusticlave. Si donc l'on se rappelle ce qui a été dit plus haut du second de ces vêtements et de l'usage qui en était fait à Rome (2), on se gardera d'admettre l'opinion, exprimée par plus d'un érudit, d'après laquelle le port des *clavi* serait un privilège attaché à l'éminente dignité des Lares (3). Il convient au contraire d'y reconnaître, si nous ne nous trompons, le legs d'un passé fort modeste, l'indice révélateur par où se trahissent les humbles origines de la double effigie : à cet insigne populaire pouvaient se rallier unanimement tous les adorateurs de la divinité domestique, plus accueillante que les autres, dont la protection s'étendait, étrangère aux considérations de naissance ou de rang, sur l'ensemble de la *familia*, depuis le maître de la maison jusqu'au dernier d'entre ses esclaves.

3^e La contenance habituelle des Lares mérite, au même titre, de retenir l'attention. On a depuis longtemps relevé, sur un grand nombre de peintures pompéiennes, la curieuse particularité que voici. Associés à d'autres dieux d'un rang plus

(1) DE-MARCHI, I, pl. I (p. 48), n^o 7, et les exemples cités par HEUZÉY, ap. *Dict. Ant.*, s. v. *Clavus*, p. 1245.

(2) Ci-dessus, p. 73-74.

(3) VON SACKEN, *Ant. Br. Wien*, p. 83. — Pareillement, c'est à tort que DE-MARCHI, I, p. 49, n. 1, repoussant la précédente interprétation, croit reconnaître dans le vêtement des Lares « la *tunica pretesta* (*sic*) dei giovinetti. » Les Lares, sous l'aspect qui leur est généralement prêté, ne sont pas des enfants, comme les *camilli* (ci-dessous, Appendice VII), mais de jeunes hommes ; et la tunique des adultes ne saurait être confondue avec la prétexte des impubères.

éminent, placés de part et d'autre de ces figures, auxquelles le peintre a prêté le calme inhérent à la majesté divine, parfois le recueillement qui convient à un acte religieux — tel, le Genius versant sur l'autel sa libation (1) —, les deux jumeaux paraissent, au premier abord, observer l'immobilité à laquelle les invite ce voisinage. Mais si l'on y regarde d'un peu plus près, on s'aperçoit qu'au contraire ils sont bien loin de se tenir en repos : sans quitter la place qui leur est assignée, ils exécutent à menus pas, dressés sur la pointe des pieds, une suite de mouvements de médiocre amplitude, mais, semble-t-il, ininterrompus, qui font penser à quelque danse tournante (2). Le fait est d'autant plus digne de remarque qu'en même temps, les Lares accomplissent une seconde action, objet principal de leur attention, et par elle-même d'une réussite assez délicate pour qu'ils éprouvent, malgré toute leur dextérité, un grand embarras à la combiner avec la première : le transvasement à distance dont il a été parlé quelques pages plus haut (3), et qui consiste à diriger, du rhyton, levé à bout de bras, vers la *situla* ou la *patera*, abaissée aussi bas que possible, le mince filet d'eau destiné à remplir l'un ou l'autre de ces récipients. L'opération est déjà, lorsqu'aucune complication ne s'y ajoute, un véritable tour d'adresse : elle devient, si le tournoiement ou le sautillement sur place des personnages en double encore la difficulté, une irréalisable gageure.

36. Les commentateurs ont fait appel à plus d'une hypothèse afin d'expliquer ce qu'il y a d'anormal et pour ainsi dire de contradictoire dans cette pose si complexe. S'il faut en croire Wissowa (4), c'est bien un mouvement de danse qui est traduit, ou plutôt schématisé ainsi que nous venons de l'expliquer ; et dans cette danse il convient de reconnaître un symbole, créé par les artistes qui ont les premiers imaginé le type des Lares. L'allure

(1) Ci-dessus, p. 176 et n. 3.

(2) Le même mouvement de danse est souvent prêté aux statuettes de bronze représentant les Lares : bien plus, un des exemples les plus nets de ce mouvement est apporté par la figurine qu'a reproduite Wissowa, ap. ROSCHER, *Lexicon*, s.v. *Lares*, col. 1891, fig. 3.

(3) Ci-dessus, p. 189-190.

(4) WISSOWA², p. 172 et *op. l.*, col. 1893 ; BŒHM, ap. PW-KROLL, s. v. *Lares*, col. 828 et 832.

prêtée au couple juvénile par les naïfs inventeurs était, à leurs yeux, l'expression par excellence de l'allégresse. Comment les Lares ne seraient-ils pas des dieux joyeux, puisque les *Compitalia*, célébrées en leur honneur, présentent le caractère d'une fête gaie entre toutes (1) ? Leur pas de danse et le vase à boire qu'ils brandissent — le rhyton servait en effet aussi bien dans les festins que dans les sacrifices (2) — sont destinés à rappeler les réjouissances de tout ordre auxquels faisait place cette solennité (3). La jovialité des jumeaux divins répond à un besoin si essentiel de leur nature, qu'ils ne peuvent se retenir de la manifester, même dans des circonstances où plus rien ne la justifie.

37. Ce n'est pas le lieu de critiquer par le menu cette théorie, qu'il ne serait pas très difficile de prendre en défaut sur plus d'un point. Sans insister sur ce qu'offre de problématique l'existence même de danses, purement profanes, par lesquelles se serait exprimée, lors des *Compitalia*, l'allégresse générale — aucun texte ne contredit cette hypothèse, mais aucun ne vient non plus l'appuyer —, on notera qu'à lui seul le témoignage des découvertes de Délos suffit à rendre bien fragiles les déductions de Wissowa. Sans doute, les monuments exhumés dans l'île ont

(1) Ces déductions s'accordent mal avec les théories (ci-dessus, p. 159, n. 5 ; voir aussi DE-MARCHI, I, p. 39 sq. ; EITREM, *Herm. u. T.*, p. 7 sq. ; MARG. C. WAITES, *Am. J. Arch.*, 1920, p. 241 sq.) qui attribuent une origine funéraire au culte des Lares, et par conséquent à la fête des *Compitalia*. Toutefois M^{me} MARG. C. WAITES, *op. l.*, p. 255, n. 2, remarque avec raison, en renvoyant à SAMTER (*Arch. f. Religionswiss.*, X, 1907, p. 384 sq.) « that a noisy feast is, even in modern times, by no means incompatible with a celebration in honor of the dead. » D'autre part, il serait possible que les danses des *Compitalia*, si elles avaient en effet existé, eussent eu une origine funéraire : tant s'en faut que la danse soit nécessairement, sur les monuments de l'art antique, l'expression et le signe de la joie, comme semble l'admettre ici, au moins implicitement, WISSOWA, *op. l.*

(2) POTTIER, ap. *Dict. Ant.*, s. v. *Rhyton*, p. 866, 867 et fig. 5946.

(3) Cette hypothèse de Wissowa se complète par une autre, que l'auteur a plus d'une fois exposée (*Ann. Inst.*, 1883, p. 157 ; *Arch. f. Religionsw.*, 1904, p. 48 ; ap. ROSCHER, *Lexicon*, s.v. *Lares*, col. 1893), et d'après laquelle le type des Lares dont nous parlons, d'abord inventé pour figurer les *Lares compitales* à la chapelle du carrefour, n'aurait été employé que plus tard, à la suite des réformes d'Auguste, pour représenter les Lares de la maison.

montré qu'en effet les adorateurs des Lares attachaient une importance extrême aux réjouissances des *Compitalia*. Mais c'est par la présence d'une autre image, de toutes la plus fréquente (1), que s'y traduit cet intérêt passionné : la double figure des athlètes préluant au combat, représentation aussi abrégée que possible, parfois tout à fait conventionnelle, des *ludi*, est devenue le signe, à la fois immuable et universellement compris, dont se servent les peintres pour commémorer en bonne place la fête des carrefours et l'ensemble des divertissements populaires auxquels est consacrée cette journée de liesse (2). Comment admettre que le même sens ait été attribué pareillement à la danse des Lares, ou du moins au prototype de cette danse, tel qu'il se rencontre à Délos ? Par quel double emploi les peintres, pourtant soucieux de ménager l'espace (3), auraient-ils reproduit à l'entrée des mêmes maisons, sur les mêmes enduits (4), deux images à la vérité différentes entre elles, mais consacrées à la même divinité, destinées à rappeler la même fête et la même partie de cette fête ?

38. Avec plus de vraisemblance, d'autres auteurs (5), attirant l'attention sur les relations de voisinage et quasi de dépendance qu'établissent entre les Lares et certaines divinités, plus puissantes ou plus vénérables qu'eux, les peintures pompéiennes dont nous parlons — les jeunes dieux ne sont-ils pas souvent relégués aux extrémités du groupe, à un rang qui trahit la médiocrité relative de leur condition ? —, ont proposé d'expliquer par cette subordination la singulière contenance prêtée aux deux jumeaux. Celle-ci exprimerait, dans l'intention de

(1) Ci-dessus, p. 97 sq. (voir la liste, p. 97, n. 1)

(2) Ci-dessus, p. 157 sq.

(3) *DRP*, p. 24.

(4) *DRP*, n° 27, au mur, 1^{er} enduit (danseur au rhyton, ci-dessus, p. 171, n. 1, 5°; *παλαισταί*, ci-dessus, p. 97, n. 1, 24°). — Il est probable qu'il en était de même *ibid.*, n° 18, au mur, 4^e enduit, cf. pl. IX (coureur au rhyton, ci-dessus, p. 171, n. 1, 2°; une amphore et une palme couchées, toutes deux de petites dimensions, sont probablement le reste d'un couple de *παλαισταί* : ci-dessus, p. 139, n. 1, 8° bis).

(5) FRIEDERICHs, *Berl. Ant. Bildw.*, II, *Kl.K.*, p. 439 : la même interprétation a été reprise par M. S. REINACH, *Descr. St G.*, p. 135, n° 143.

l'artiste, « l'empressement officieux » (1) d'un inférieur, l'activité prévenante et sans cesse en éveil d'un serviteur zélé, si zélé que ses pieds, comme on dit, ne posent pas à terre. Les vêtements des Lares, soulevés et gonflés par le vent de la course, évoqueraient aussi, à l'aide d'un autre indice, l'idée d'une obéissance affairée et rapide. Et les mêmes érudits n'ont pas manqué de rappeler qu'un certain type de Niké (2) se hâte pareillement, emporté par un mouvement de marche rythmée, tout proche de la danse, au service d'Apollon. Mais l'allure cadencée des jeunes déesses ne serait-elle pas destinée plutôt à rendre, par une autre convention, au moins aussi naturelle que la précédente, la légèreté aérienne d'êtres ailés dont chaque pas est une brève envolée ? Ce frémissement de l'essor, tour à tour interrompu et repris, ne saurait être prêté aux Lares, divinités attachées au sol, tout comme l'autel domestique, leur résidence de prédilection. D'autre part, à supposer même que l'explication fût plausible quand le couple encadre de près le Genius occupé à la cérémonie de la libation, que vaudrait-elle lorsqu'il est juxtaposé plutôt encore que réuni à des divinités qui, ne célébrant aucun acte de culte, n'ont besoin de l'assistance d'aucun *minister* (3) ? Pourquoi surtout les monuments où les Lares sont figurés seuls (4) montreraient-ils ces dieux déployant en pure perte un « empressement officieux » sans objet ? Observera-t-on que le dernier de ces sujets est traité à Pompéi bien moins souvent que les autres ? Supposera-t-on que le type des Lares a pu être extrait tel quel des compositions aux multiples personnages qui placent les deux jumeaux à un rang subalterne ? Mais cette hypothèse

(1) S. REINACH, *ibid.*

(2) POTTIER et S. REINACH, *Myrina*, p. 355 et 357, n° 171, pl. XXI, 1 (cité par S. REINACH, *ibid.*) — On verra ci-après, Appendice VIII, qu'un autre type de Niké offre plus d'une ressemblance avec certaines figures de danseurs, munies à la fois de la palme et du rhyton, et proches parentes des Lares.

(3) Ci-dessus, p. 176, n. 4-6.

(4) HELBIG, *Wdgm.*, nos 35-40 ; SOGLIANO, *PM*, nos 12-15 etc. — Voir aussi les petits bronzes, représentant les Lares, où le même pas de danse est nettement reproduit : S. REINACH, *Rép. Stat.*, II, p. 493, 1 et 3 ; 495, 3 ; 496, 3, 4, 6 ; III, p. 143, 1 et 7 ; IV, p. 303, 2, 3, 5 ; V, p. 232, 2 et 3 ; DEMARCHI, I, pl. I (p. 48), 1-3, 7, 8, 9 etc.

est exclue, elle aussi, par l'une des remarques qui ont été présentées plus haut à propos des peintures découvertes à Délos : on a rappelé en effet qu'aucun de ces monuments n'associe vraiment à des effigies divines la figure qui servira plus tard à personifier les Lares (1) ; le couple de danseurs ou de coureurs y est toujours isolé, preuve qu'il se suffit originairement à lui-même et qu'il serait vain de chercher, dans un lien de dépendance à l'égard de quelque autre image sacrée, l'explication d'un trait essentiel dont il est redevable à sa nature propre, non au hasard d'une rencontre (2).

4^o Il convient enfin de s'arrêter un moment à l'examen de quelques peintures pompéiennes où figurent seuls les deux Lares, placés symétriquement de part et d'autre d'un autel quine saurait être que celui de la maison (3). La pose de chacune des figures, le costume et les attributs qui lui sont prêtés ne diffèrent en rien de ceux que l'on connaît par ailleurs (4). Mais les jeunes

(1) Ci-dessus, p. 188 et n. 1.

(2) Il va de soi que je ne retiens rien, non plus que DE-MARCHI (I, p. 54, n. 4), de l'explication autrefois proposée, au sujet de la pose des Lares, par les auteurs du *Museo Borbonico*. D'après ces commentateurs, les Lares seraient *dressés sur la pointe des pieds*, mais immobiles : cette attitude serait celle de la prière et illustrerait les vers de MARTIAL (XII, 77, 1-2) :

*Multis dum precibus Jovem salutat
Stans summos resupinus usque in ungues etc.*

En réalité il s'agit dans ce texte d'une contenance forcée qui n'a rien de proprement religieux et ne saurait être identifiée avec celle des Lares. Ne voyons là autre chose qu'un trait de satire rendu plus comique encore par l'incident sur lequel se termine l'épigramme.

(3) HELBIG, *Wdgm.*, nos 50, 60^b et *Atlas*, pl. I (= S. REINACH, *RPGR*, p. 20, 9) ; SOGLIANO, *PM*, n° 21 (= *Bull. Inst.*, 1880, p. 234). — On rapprochera de ces représentations certaines pierres gravées de Berlin (FURTWAENGLER, *Beschr. d. geschn. Steine im Antiquar.*, nos 4109-11), la représentation mentionnée par PREUNER, *H.-V.*, p. 236, n. 3, d'après KENNER, *Arch. f. Kunde aesterr. Geschichtsquellen*, XX, p. 41, enfin, sous toutes réserves, la lampe décrite par DE-MARCHI, I, p. 101, n. 4 (= BARTOLI, *Lucern. sepulcr.*, I, 1314).

(4) La *patera*, attribut plus naturel ici que la *situla*, est placée dans l'une des mains des Lares sur la troisième des peintures pompéiennes signalées à la note précédente ; sur la première et la deuxième, le peintre a

dieux ne remplissent plus ici les fonctions de *ministri* : du moins ne voit-on aucun personnage d'une dignité plus élevée s'intercaler entre eux, afin de verser dans le brasier le contenu de la *patera*, préalablement transvasé par les soins des Lares du rhyton dans ce récipient consacré, ou dans la *situla* qui sert à le remplir. C'est donc que ceux-ci assument à eux seuls la tâche à laquelle, tout à l'heure, ils ne faisaient que s'associer en qualité d'auxiliaires : passés du rang d'assistants à celui de célébrants, ils accomplissent, semble-t-il, non plus seulement les rites secondaires, mais l'acte religieux dans toute sa plénitude.

40. Quel aspect particulier des croyances relatives aux Lares le peintre s'est-il proposé d'illustrer par cette représentation, voisine mais distincte de la précédente ? Ici intervient une hypothèse qui a joui d'une grande faveur pendant la seconde moitié du siècle dernier et à laquelle plus d'un auteur reste peut-être, implicitement ou explicitement fidèle : celle qui admet l'idée d'une intercession, de la part des puissances protectrices de la famille et du toit familial, auprès des grandes divinités à la bienveillance desquelles elles recommanderaient les mortels confiés à leur garde. Cette requête d'un genre particulier se traduirait par une simple transmission : de même que le Genius, les Lares adresseraient aux dieux plus puissants qu'eux les prières, les offrandes, les hommages de tout ordre qu'eux-mêmes reçoivent, chaque jour et plusieurs fois par jour, des fidèles (1). En conséquence, rien d'étonnant s'ils hantent à tout moment le lieu où se célèbre le culte, s'ils se tiennent en permanence, tour à tour suppliés et suppliants, de chaque côté de l'autel qu'ils se plaisent à cantonner d'aussi près que possible.

41. On a déjà noté, au cours d'un des précédents chapitres (2), l'in vraisemblance de cette théorie, en ce qui concerne le Genius ; elle n'est pas plus satisfaisante lorsqu'on en fait l'application

représenté la *situla*. On notera que sur la deuxième, deux autres divinités, Jupiter et Minerve, encadrent par exception les Lares ; mais leur présence ne modifie en rien le sens de la représentation principale : le groupe formé par l'autel et les Lares, ici comme ailleurs, se suffit à lui-même.

(1) On trouvera l'exposé systématique de cette théorie dans REIFFERSCHIED, *Ann. Inst.*, 1863, p. 131 sq. ; cf. DE-MARCHI, I, p. 76.

(2) Ci-dessus, p. 55 et n. 4.

aux Lares. Si vraiment l'artiste avait eu le dessein de montrer ces dieux pratiquant le culte à leur propre autel, il n'aurait pas manqué de les représenter en train d'accomplir l'un des rites essentiels, par lesquels il est d'usage que le fidèle honore la divinité. Or, tout en occupant la place habituellement réservée aux célébrants, les deux jumeaux, à y regarder de près, continuent à faire acte de *ministri* : leur geste demeure celui-là même que leur imposaient tout à l'heure le voisinage du *togatus* et les apprêts de la libation. Il existe donc, dans la composition dont nous parlons, une incohérence fondamentale dont la précédente hypothèse ne tient aucun compte : le fait suffit à rendre celle-ci tout à fait inacceptable.

42. La vérité est qu'il convient de reconnaître dans cette image, malgré les déformations qui en altèrent le sens primitif, la représentation de la ronde magique exécutée en l'honneur du Lare, ou plus précisément encore l'une des variantes dont se sont servis les artistes de Délos pour évoquer le souvenir de ce rite : celle qui associe à la silhouette de l'autel deux des danseurs pris, dans l'anneau vivant dont il est entouré, aux extrémités opposées d'un même diamètre (1). Si les dieux jumeaux mis en scène à Pompéi y sont figurés debout de chaque côté de l'autel, c'est parce qu'ils se sont substitués en ce lieu à leurs adorateurs, ceux-ci s'étant confondus avec la divinité et absorbés en elle du jour où elle a revêtu à leurs dépens une forme humaine. Mais cette similitude essentielle laisse place à plus d'une différence dans le détail des deux données. Ici, les fidèles, tournés l'un vers l'autre, tracent vraiment un cercle ; malgré l'insuffisance des moyens d'expression dont dispose l'artiste, on les devine attentifs à protéger l'autel, par l'aspersion continue de l'eau, et aussi par la gesticulation rythmée qui semble multiplier le nombre des fidèles en mouvement et rendre plus infranchissable le rempart de leurs corps (2). Là, l'exécution laisse moins à désirer : mais les Lares transvasent machinalement le vin d'une libation que personne n'offrira ; regardant de face le spectateur, ils ne pensent même plus à orienter leur mimique vers le monument

(1) Ci-dessus, p. 187-188.

(2) Voir par exemple le relief signalé ci-dessus, p. 175 et n. 2.

qui devrait être le centre des évolutions rituelles réduites par eux à un vain simulacre (1).

43. Comment expliquer qu'ainsi dénaturée, la vieille image ait pourtant survécu au réalisme qui lui conférait tout son sens ? C'est qu'elle avait pris avec le temps une signification nouvelle, les décorateurs de l'époque impériale y voyant non plus une représentation empruntée à la vie, mais un symbole. Dans les deux figures au rhyton, ils croyaient naturellement, là comme ailleurs, reconnaître les Lares : et c'est pourquoi, reproduisant à leur tour le sujet emprunté au passé, ils ne manquaient pas d'ajouter à l'attribut du rhyton celui de la *situla*. Quant à l'autel, le feu qu'on y voit briller n'était plus à leurs yeux celui qui doit servir au sacrifice dont la ronde prophylactique est le prélude : sous cet aspect se manifeste Vesta elle-même, présente dans la flamme du foyer, et à laquelle l'imagination de ses adorateurs n'a pas donné, pendant des siècles, d'autre forme (2). Par la juxtaposition des Lares et de l'autel qui flambe se traduit donc, d'après les mêmes artistes, cette idée abstraite : l'union indissoluble de deux des principaux cultes familiaux, liés en effet l'un à l'autre par de multiples affinités. Et c'est pourquoi il serait vain de faire appel à la stricte logique pour essayer d'expliquer, par la contiguité immédiate de l'autel, l'action prêtée aux Lares dans la composition transformée : cette action, les jeunes dieux l'accomplissent en toute circonstance et pour ainsi dire sans répit ; elle détermine, où qu'ils soient représentés, les traits dont ils sont revêtus, à la manière de ces épithètes « de nature », inséparables de certains substantifs qu'ils qualifient. Et les croyances par lesquelles s'explique une acquisition si solide concernent, comme on l'a vu un peu plus haut (3), un culte différent de celui des Lares, mais qui n'est pas non plus celui de Vesta.

44. Ainsi, de nombreuses similitudes entre les deux groupes

(1) Voir par exemple la peinture signalée p. 201, n. 3, en premier lieu.

(2) On reviendra ci-après, ch. XI, § 24 sq., sur les représentations diverses de Vesta et leur association avec le couple des Lares.

(3) Ci-dessus, p. 189-190.

de monuments annoncent à Délos le type pompéien des Lares, rappellent à Pompéi le couple des fidèles tournant en cadence autour de l'autel. On devine, de l'une à l'autre image, une étroite continuité, la seconde étant peu à peu issue de la première, plutôt encore par une évolution des idées religieuses que par une transformation des figures elles-mêmes. Or, des observations exposées à la fin du chapitre iv se dégagent, on s'en souvient, la conclusion suivante (1) : au temps où furent exécutées les peintures de Délos — et déjà un siècle ou un siècle et demi plus tôt —, les adeptes de la religion domestique croyaient reconnaître les Lares (*Lares ludentes*) dans l'effigie, présente à tous les autels, des deux agonistes en réalité tracés à cette place afin de commémorer les *ludi* des *Compitalia*. Si nos déductions à ce sujet sont exactes, il s'est donc produit par la suite, dans la tradition iconographique, un changement profond, celui dont témoignent, à Pompéi, ces deux faits évidemment connexes : d'une part, la disparition totale du couple de lutteurs autrefois si populaire ; — d'autre part la nouvelle incarnation des Lares sous les traits de deux personnages fort différents des premiers, remontant comme ceux-ci à des origines toutes réalistes, mais rappelant, par leur contenance et par leurs gestes, une pratique d'un caractère purement religieux, un rite que ne rattache aux *ludi* aucun lien immédiatement apparent.

45. A quelles causes est due cette substitution, et quand au juste s'est-elle produite ? C'est là une question qui peut, sans inconvénients, être dissociée de celles qui ont fait l'objet des précédents développements : elle sera examinée au cours du chapitre suivant (2).

(1) Ci-dessus, p. 162 sq.

(2) Ci-dessous, ch. vi, § 11 et suivants.

CHAPITRE VI

DIVERSES FIGURES APPARENTÉES AVEC LES PRÉCÉDENTES ; POURQUOI CELLES-CI ONT PRÉVALU LORSQUE S'EST FIXÉ LE TYPE DES LARES

1. Des faits exposés au cours du chapitre iv, il résulte qu'au temps où les décorateurs de Délos exécutaient leur ouvrage, la tradition populaire croyait reconnaître, dans les παλαιστᾶι en garde qu'ils ont si souvent représentés, l'effigie des Lares, plus ou moins confondus avec les athlètes ou les amateurs de lutte qui célébraient en leur honneur les ἀγῶνες. (1). D'autre part, l'interprétation des monuments à l'étude desquels est consacré le chapitre v nous a conduits à reconnaître, dans l'image des coureurs ou des danseurs qui font jaillir l'eau lustrale de la pointe du rhyton, le prototype du couple des Lares, tant de fois reproduit par la peinture pompéienne et en général par l'art gréco-romain de la période impériale (2). Mais ces deux conclusions, résultat de deux séries de recherches indépendantes l'une de l'autre, ne semblent-elles pas au premier abord discordantes ? Comment admettre que l'imagination populaire ait personnifié les Lares sous une forme à Délos, sous une autre forme à Pompéi ?

2. A l'examen de cette question sera consacré le présent chapitre. On cherchera à résoudre la difficulté qu'elle signale en présentant à ce sujet trois ordres d'observations. On montrera d'abord qu'il existe un rapport intime entre l'acte religieux accompli par les fidèles porteurs du rhyton et les *ludi compitalicii*,

(1) Ci-dessus, p. 162 sq.

(2) Ci-dessus, p. 176 sq.

célébrés le même jour en l'honneur de la même divinité : que, par conséquent, il n'y aurait rien d'inadmissible à ce que, l'une des deux images étant venue à disparaître, l'autre se fût substituée à la première pour commémorer la fête dont elle rappelait aussi l'existence. — On recherchera ensuite si certains événements historiques n'ont pas pu, entre le moment où furent décorés les autels de Délos et celui où les peintures pompéiennes virent le jour, provoquer l'abandon du premier sujet au profit du second. — On se demandera enfin si quelques peintures pompéiennes, demeurées jusqu'ici énigmatiques, ne devraient pas être expliquées par le souvenir obscurci, mais encore vivant, de l'ancienne représentation, ou plus exactement d'images autrefois moins répandues qu'elle, mais de même caractère, et dont les auteurs avaient puisé à la même source leur inspiration.

*
* *

3. A la vérité, aucun texte ne permet d'affirmer que le rite ambulatorio dont la représentation a donné naissance au type le plus répandu des Lares, ait été accompli avec une solennité particulière lors de la cérémonie religieuse des *Compitalia*. Mais en l'absence de tout témoignage écrit à ce sujet, on recueillera avec soin les indices apportés par un petit groupe de peintures, trouvées à Délos, et par un relief, provenant aussi de l'île, qui permettent d'établir une relation étroite entre l'image des jeunes hommes courant ou dansant autour de l'autel domestique, et les scènes agonistiques primitivement destinées à commémorer les *ludi compitalicii*. L'objet dont la présence forme pour ainsi dire le trait d'union entre les deux séries de monuments est tantôt la palme, tantôt l'amphore, tantôt encore le jambon.

4. La palme remplit plusieurs fois ce rôle. On a noté plus haut qu'elle accompagne, sur les représentations empruntées aux *ludi*, les prix offerts au vainqueur : inclinée auprès de l'amphore, quelle que soit la forme, élégante ou vulgaire, de celle-ci (1), parfois dressée contre la crosse du jambon (2), elle est, sur ces

(1) Ci-dessus, p. 139 et n. 1.

(2) Ci-dessus, p. 156 n. 2, 2^o et 10^o.

tableaux, l'insigne par excellence de la victoire. Or, on la retrouve, différemment employée, sur trois des peintures où s'annonce l'image des Lares qu'adoptera l'art religieux de l'époque impériale. Les personnages court vêtus que ces revêtements montrent, courant ou dansant rhyton en main, tiennent, au lieu de la *situla*, qui est devenue par la suite le second attribut des dieux jumeaux, ou de la *patera* qui l'a parfois remplacée, un long rameau de palme posé sur l'épaule et retombant par derrière en panache (1). La présence de la palme sur les compositions appartenant à l'un et à l'autre groupe pourrait s'expliquer par des usages différents d'un sujet à l'autre, et ne permettre entre les deux aucun rapprochement. Mais, tout au contraire, c'est bien le même objet que le peintre a représenté sous deux aspects différents, ou plutôt encore à deux moments différents, ici porté par le fidèle qui participe aux évolutions rituelles, là déposé à terre près du couple de combattants. Du moins cette identité paraît-elle résulter des remarques suivantes.

5. On a noté au chapitre précédent la présence de l'angusticlave sur la tunique d'un des jeunes hommes porteurs du rhyton, et rappelé, à ce propos, que les filets étroits de pourpre ornent aussi le vêtement des serviteurs qui poussent vers l'autel le porc paré pour le sacrifice (2). D'autre part, on avait antérieurement indiqué que ces serviteurs, à leur tour, ne se distinguent pas essentiellement des *παλαῖσται* figurés à côté de l'amphore, du jambon et de la palme, ou du moins de certains d'entre ces agonistes, ceux qui combattent les reins ceints du *limus*, les *calcei* aux pieds (3). Or, le danseur à l'angusticlave est précisément un de ceux qui portent, en même temps que le rhyton, la palme (4). Ainsi, toutes les diverses figures qui viennent d'être énumérées se relient les unes aux autres comme les anneaux d'une chaîne : ce sont les mêmes fidèles, d'origine servile, qui dansent

(1) Ci-dessus, p. 171, n. 1, 1^o et 3^o; p. 173 et n. 7 : on a montré *ibid.*, que la troisième de ces figures, moins complètement conservée que les deux premières, devait être reconstituée d'après elles. — Sur les origines de ce type, voir ci-dessous, Appendice VIII.

(2) Ci-dessus, p. 180 et n. 4, 181 et n. 1 ; p. 181 et n. 3 et 4.

(3) Ci-dessus, p. 154 et n. 3 ; p. 155 et n. 1.

(4) Ci-dessus, n. 1, en deuxième lieu.

en portant la palme, qui escortent la victime destinée au Lare, qui se mesurent avec les lutteurs de profession au cours des *ludi compitalicii* (1).

6. Même remarque à propos de la couronne, qui ceint pareillement les tempes du danseur à la palme. Comme l'angusticlave, le cercle de feuillage lui est commun d'une part avec les esclaves représentés dans l'exercice de leur office religieux (2), d'autre part avec plusieurs des *παλαισταί* en garde (3) qui ne sont autres que ces serviteurs descendus dans l'arène.

7. De ces divers rapprochements, il semble bien résulter que la palme, avant d'être jointe à l'amphore et au jambon pour être offerte comme récompense au vainqueur, figurait dans les danses ou les courses sacrées qui avaient lieu autour de l'autel, en l'honneur de la divinité du foyer (4). Danseur, sacrificateur, athlète de fortune, l'esclave remplissait, dans la fête des *Compitalia*, à tous les moments de la journée, le premier rôle.

8. L'amphore est représentée à Délos une fois seulement entre les mains des fidèles prenant part au culte. Le monument où elle se voit n'est pas une peinture, mais un relief découvert en 1894, en même temps qu'un grand nombre de dédicaces dues aux Hermaïstes et aux Compétaliastes, sur l'emplacement

(1) Voir ci-dessous, Appendice ix ; cf. aussi Appendice vii, § 5 sq.

(2) Ci-dessus, p. 84, n. 5 sq.

(3) Ci-dessus, p. 155 et n. 4.

(4) On voit que notre interprétation des figures soutenant sur l'épaule la palme diffère tout à fait de celle vers laquelle incline M. P. Rousset (*Délos c. ath.*, p. 278-279), qui y reconnaîtrait volontiers les jeunes hommes porteurs de *ἑρπεσιώνη*, suivant un rite bien connu de la religion athénienne. L'hypothèse est en opposition avec plusieurs des faits signalés plus haut. Comment expliquer par exemple que *ἑρπεσιώνη* hellénique soit tenue par des figures aussi proches parentes des Lares que celles dont il est fait mention ci-dessus, p. 208, n. 1, en premier et en troisième lieu ? Pourquoi ces personnages porteraient-ils la palme sans les bandelettes de laine, attachées au feuillage, qui font reconnaître *ἑρπεσιώνη* (EITREM, *Opf. u. Voropf.*, p. 380 et 383) ? Pourquoi encore celle-ci serait-elle associée à l'amphore et au jambon que doivent recevoir, comme prix, des agonistes ? Au demeurant, toutes les observations présentées au cours du présent travail ont pour but d'exclure l'hypothèse d'après laquelle les peintures de Délos reproduiraient des cérémonies de la religion domestique grecque.

de l'Agora dite des Compétaliastes (1). Il offre d'étroites ressemblances avec les peintures consacrées aux Lares (2). Les deux personnages, vêtus d'une tunique serrée à la taille, se font face, l'une des jambes fortement levée et pliée à angle droit, de manière à indiquer — convention déjà signalée plus haut (3) — un mouvement de danse, rigoureusement observé par l'un et par l'autre. Mais tous deux sont tête nue et sans *pallium*. A la place de la palme, ils portent l'un et l'autre, sur l'épaule gauche, une branche de laurier (4), dont le feuillage touffu se balance derrière eux. Cette substitution du rameau vert à la palme n'offre rien de bien surprenant, si l'on se rappelle l'emploi fréquent du laurier dans le culte des Lares, et en général dans les cérémonies de la religion domestique romaine (5). Plus remarquable est l'absence du rhyton, que les deux jeunes hommes ne portent pas à bout de bras, du geste consacré par l'usage. A la place de ce vase, le personnage de droite, qui avance la main droite à la hauteur de la poitrine, tient par une des anses une amphore de petite taille, à la large embouchure, à la panse terminée en pointe, utensile ménager de la fabrication la plus courante, fort analogue, sinon tout à fait semblable, à la plupart de ceux que le peintre a représentés, inclinés ou couchés sur le flanc, auprès des *παλαισταί* prêts à combattre.

9. La dédicace gravée au-dessus de la tête des danseurs (6),

Οἱ αὐτοὶ οἱ καὶ τοὺς θεοὺς
καὶ τὸν ναὸν ἀνέθηκαν

(1) JOUGUET, *BCH*, 1899, p. 60, n° 6 = BULARD, *PMD*, p. 40 et fig. 14, p. 38.

(2) On remarquera, par exemple, cette sorte de bourrelet horizontal sur lequel reposent les pieds des personnages : c'est la traduction, par les moyens dont dispose la sculpture, de la ligne du sol, convention familière à la peinture et dont les images religieuses de Délos offrent de très nombreux exemples. La présence de ce détail semble bien indiquer que l'auteur du relief a imité de près un modèle peint.

(3) Ci-dessus, p. 170 et n. 5.

(4) L'olivier (JOUQUET, *op. l.*) a les feuilles sensiblement plus allongées et plus effilées que le laurier. Le doute n'est guère possible si l'on compare ce feuillage à celui qui encadre plusieurs peintures de Délos : ci-dessous, chapitre xv, § 2.

(5) Ci-dessous, chapitre xv, § 5 sq.

(6) Lecture de M. J. HATZFELD, (*BCH*, 1912, p. 165, n. 2), complétée.

se rapproche, par la formule οἱ αὐτοὶ οἱ καὶ... qui y est employée, d'une série de cinq autres dédicaces que l'on peut attribuer avec toute vraisemblance aux Hermaïstes. Il est probable que la base en forme de *ναός*, dont la face antérieure est ornée de la représentation qui vient d'être décrite, a appartenu à quelqu'une de ces petites chapelles (*καλιᾶδες*) que les fidèles élevaient aux carrefours, s'il faut en croire Denys d'Halicarnasse (1), à l'occasion des *Compitalia* (2). La double effigie serait alors destinée à honorer les *Lares compitales* (3), et non plus, comme les peintures voisines des autels, la divinité domestique portant le même nom générique. Mais les deux cultes étaient unis entre eux, comme on l'a déjà noté, par des liens particulièrement étroits (4). En tous cas, l'image sculptée ressemble beaucoup aux images peintes, et si l'interprétation réaliste qui a été proposée plus haut au sujet de celles-ci est valable, nul doute qu'il ne convienne de l'adopter aussi pour celle-là. L'existence du monument est par conséquent un lien de plus entre les rites accomplis à l'occasion des *Compitalia* et les jeux, eux-mêmes d'origine rituelle, qui venaient ensuite : l'amphore destinée au vainqueur, avant d'être exposée dans l'arène, commençait par figurer dans la cérémonie célébrée

(1) DION. HAL., IV, 14.

(2) C'est cette *καλιᾶς* que désignerait le mot de *ναός* employé dans la dédicace : HATZFELD, *op. l.*, p. 171, n. 4.

(3) Ira-t-on jusqu'à admettre qu'elle les représente à proprement parler, en invoquant les mots καὶ τοὺς θεοὺς, contenus dans la dédicace ? Cette interprétation, proposée par M. J. HATZFELD (*op. l.*, p. 165, n. 2 ; cf. p. 171, n. 4) ne laisse pas d'être tentante, et il se peut qu'elle soit la bonne, bien qu'aucun texte ne nous autorise jusqu'ici à considérer θεοὶ comme l'équivalent grec de *Lares*. En tous cas, du point de vue de l'iconographie, il semble que rien ne s'oppose au rapprochement ainsi établi entre l'inscription et l'image. Si comme nous l'avons admis (ci-dessus, p. 162 sq.) les fidèles, dès le temps de Naevius, croyaient reconnaître dans le couple des agonistes les *Lares* eux-mêmes prenant part aux *ludi*, si pareillement les danseurs ou les coureurs munis du rhyton participent, à Délos, de la nature divine des *Lares*, tout en conservant certains traits caractéristiques de leurs adorateurs (ci-dessus, p. 203), il n'est pas impossible que l'image dont nous parlons, intermédiaire en quelque sorte entre les deux autres par l'action qu'elle représente, ait donné lieu à la même confusion entre dieux et mortels.

(4) Ci-dessus, p. 79-80.

en l'honneur de la divinité domestique, tout comme la palme à laquelle elle était finalement associée.

10. On signalera enfin une peinture jusqu'ici unique en son genre, à Délos, et d'un grand intérêt, si incomplète soit-elle (1). Elle montre, tourné de trois quarts vers la droite, un personnage masculin auquel manquent la tête, les épaules et le bas des jambes. Il s'avance d'un pas rapide vers la droite. Son vêtement, une tunique blanche, est barré, verticalement et sur le côté, d'une bande de couleur rouge, visible sur la plus grande partie de la hauteur, qui est probablement l'un des deux *clavi* de l'angusticlave (2), le second s'étant effacé avec le temps. Le bras droit paraît levé : on ne saurait dire quelle en était la pose, ni s'il soutenait quelque objet. Le bras gauche est plié : la main, qu'on aperçoit au niveau de la ceinture, tient par le manche, dirigé vers le sol, un jambon. Quelque mutilée que soit cette image, le costume dont le personnage est revêtu et l'allure qui lui est prêtée permettent de joindre le monument à la série de ceux qui mettent en scène des fidèles accomplissant, autour de l'autel, des évolutions rituelles (3) ; celles dont le souvenir est fixé ici avaient lieu après le sacrifice, puisque l'homme à l'angusticlave porte l'un des membres de la victime déjà dépecée. On a rappelé plus haut que le jambon, morceau de choix, était parfois mis à part, afin d'être offert en récompense au vainqueur des *ludi* : c'est pourquoi il se voit souvent, associé soit à l'amphore, soit à la palme, parfois à l'un et à l'autre de ces deux objets, sur le théâtre même de la lutte (4). Le fragment dont on vient de lire la description indique que, tout comme les autres prix, le jambon figurait dans quelqu'une des danses ou des courses rythmées accomplies autour de l'autel par les esclaves de la maison, et qui étaient l'une des formes prises par la participation de cette catégorie de fidèles au culte du Lare.

11. Ainsi, à la multiplicité des représentations, énumérées

(1) *DRP*, n° 17, p. 106, l. 2 (pl. VI, 1 et 2).

(2) Ci-dessus, p. 64 ; p. 72-74 ; p. 180, 2°.

(3) Ci-dessus, p. 171 sq.

(4) Ci-dessus, p. 156 et n. 2.

plus haut (1), qui avaient pour objet de perpétuer les rites ambulatoriaux accomplis en l'honneur de la divinité du foyer par les plus humbles de ses adorateurs, viennent encore s'ajouter des variantes nouvelles. Quelles raisons ont fait choisir l'une de ces représentations, celle du danseur au rython, lorsque, l'uniformité se substituant à la diversité, de l'image des fidèles se dégagea, par suite de la confusion dont nous avons essayé d'indiquer les causes (2), l'effigie de la divinité elle-même ? De ce problème il convient de ne pas séparer celui qui a été formulé à la fin du chapitre précédent (3), au sujet des *παλαιστὰς* opposés deux par deux sur les flancs des autels de Délos : pourquoi cette double figure a-t-elle, à Pompéi, disparu, tout comme les précédentes, du répertoire des peintres religieux, tandis qu'au contraire une place était faite dans la décoration de tous les sanctuaires domestiques aux Lares porteurs du rhyton ? Les découvertes de Délos ne permettent pas, à elles seules, de répondre à ces questions connexes : et il se trouve d'autre part qu'entre les figures d'agonistes ou de fidèles, accomplissant diverses actions rituelles, dont ces découvertes ont révélé l'existence, et le couple pour ainsi dire stéréotypé des Lares répandu par l'imagerie de l'époque impériale, ne s'intercale aucun monument daté qui se situerait à mi-chemin entre les deux groupes. En l'absence d'un témoignage qu'il serait vain de demander à l'archéologie figurée, l'histoire politique de Rome apportera peut-être à ce sujet, quelques indices dignes d'être retenus.

* * *

12. On a rappelé, à la fin du chapitre iv, à la suite de quelles circonstances (4) une décision du Sénat romain abolit, l'an 64 avant notre ère, les *collegia* dont dépendait jusque-là l'organisation des *ludi compitalicii* : ceux-ci furent interrompus pendant plusieurs années, avant d'être, ainsi que les associations elles-mêmes, rétablis par la loi *Clodia de collegiis* de 58, puis à nouveau

(1) Ci-dessus, p. 171-175 ; cf. p. 183 sq., 4°.

(2) Ci-dessus, p. 191-192.

(3) Ci-dessus, p. 205.

(4) Ci-dessus, p. 168.

supprimés par César, pendant sa dictature. Selon toute probabilité, ces vicissitudes donnèrent lieu à des changements profonds dans le programme jusque-là suivi par les peintres auxquels était confié le soin de décorer l'autel domestique et ses abords, en s'inspirant des principales cérémonies du culte familial. Il paraît naturel de supposer que les chefs de famille, obéissant aux mêmes appréhensions que les auteurs des mesures prises contre les collèges, firent exclure des compositions tracées à l'entrée de leurs maisons non seulement les images proprement agonistiques, reflet des jeux eux-mêmes — la double silhouette des *Lares ludentes* était de toutes la plus populaire —, mais encore, parmi les scènes où les adorateurs des Lares participaient au culte de la divinité tutélaire, toutes celles qui, de près ou de loin, pouvaient rappeler les réjouissances tumultueuses dont ce culte était devenu le prétexte : telles, les divers sujets qui viennent d'être décrits et dont il convient de chercher l'origine dans les préparatifs religieux des *ludi*.

13. Au contraire, la figure du fidèle courant ou dansant, sans autre attribut que le rhyton soulevé à bout de bras, échappait à toute suspicion, puisqu'elle ne risquait en rien d'entretenir, par une évocation intempestive, le souvenir des ἀγῶνες désormais proscrits, ou des usages sacrés intimement liés à ces exercices. Ainsi s'explique peut-être que cette image exclusivement religieuse, illustration d'un rite consacré par une longue tradition, et dont nul ne songeait à prendre ombrage, ait, en vertu d'une exception unique (1), survécu à toutes les multiples représentations qui traduisaient, au moyen d'allusions parfois plus qu'à demi profanes, la mainmise de la classe servile sur la fête principale des Lares.

§ (1) L'image du serviteur poussant vers l'autel le porc, victime destinée au Lare (ci-dessus, p. 57 sq.) s'est aussi conservée maintes fois à Pompéi (HELBIG, *Wdgm.*, nos 58, 60, 77; SOGLIANO, *PM*, nos 29, 30, etc.), et pour les mêmes raisons. Les auteurs qui ont décrit ces peintures ont cru reconnaître dans le personnage dont nous parlons le *popa*, étranger à la maison (ci-dessus p. 61-62). Tout permet de supposer au contraire (ci-dessus, p. 68 et n. 1; p. 69 et 70; voir ci-dessous, Appendice VII) que le conducteur du porc est ici, comme sur les monuments de Délos, l'esclave consacrant au Lare la victime destinée par lui à ce dieu.

14. Toutefois des pratiques invétérées ne disparaissent pas du jour au lendemain sans laisser de traces, si impérieuses que soient les prohibitions auxquelles est dû leur abandon. L'observation se vérifie pleinement dans le domaine où s'exercent nos investigations : des peintures de Pompéi, figurant ou non les Lares, des monuments sculptés, étrangers à cette ville mais ayant servi au culte domestique, présentent des particularités jusqu'ici mal expliquées, que les découvertes de Délos permettent d'interpréter comme autant de « survivances » d'un passé incompris ou tombé dans l'oubli, dont l'influence continuait pourtant à s'exercer sur le peintre ou sur le sculpteur.

*
* *

15. La palme est plusieurs fois représentée à Pompéi aux abords du sanctuaire domestique et, comme à Délos, elle y est tantôt placée entre les mains d'un fidèle, tantôt figurée seule.

16. La première de ces deux dispositions se rencontre sur une peinture qui, sans reproduire exactement celles dont il a été fait mention au début du présent chapitre (1), leur est du moins comparable sur plus d'un point (2). On y voit, à l'abri d'un édifice tracé conventionnellement au moyen de simples lignes, un homme dont les carnations sont indiquées par du rouge employé en teinte plate. Il porte une tunique courte, de couleur jaune clair. « Seule, observe Mau dans la description qu'il a publiée de ce monument (3), la partie antérieure du vêtement est blanche, entre deux bandes rouges qui descendent depuis les épaules jusqu'à la lisière inférieure. » On reconnaît sans peine, dans ces deux rayures verticales, les *clavi* de l'angusticlave : l'emploi du jaune pour indiquer, de part et d'autre de ce double ornement, le fond de la tunique, est le résultat d'une fantaisie du genre de celles qui ont été signalées plus haut (4) à propos d'une peinture de Délos peu éloignée de celle-ci. Le personnage

(1) Ci-dessus, p. 208 et n. 1.

(2) *R. Mitt.*, 1890, p. 238 (= *Not. Sc.*, 1891, p. 254 = DE-MARCHI, I, p. 101, q).

(3) *R. Mitt.*, 1890, p. 238.

(4) Ci-dessus, p. 180 et 181, n. 2.

« tend en avant, de la main gauche placée au niveau du ventre, un rameau de palme ou quelque autre branche » — la première interprétation est probablement la bonne —; de sa main droite levée pendent trois bandelettes.

17. Si même on ne tient aucun compte de la similitude d'exécution entre cette peinture et la plupart de celles qui font l'objet de la présente étude — l'emploi du rouge pour indiquer les parties nues du corps serait, à ce point de vue, d'un intérêt particulier (1), — comment n'être pas frappé de la ressemblance qui existe entre la figure ainsi tracée et celle du danseur portant la palme, dont on a découvert à Délos plusieurs répliques (2) ? Malgré l'absence du rhyton dans la main du personnage pompéien, il paraît fort probable qu'il existe un rapport étroit entre les rites accomplis dans les deux villes, au voisinage de l'autel domestique, par des fidèles porteurs du rameau toujours vert (3).

13. Sur d'autres ensembles, la palme est représentée soit auprès de la niche qui abritait les statuette des divinités domestiques (4), soit plus souvent encore à côté de l'autel de la maison. Dans le second cas, elle est en général figurée dans la position où le fidèle est censé l'avoir placée, c'est-à-dire dressée contre la muraille, le bas de la hampe semblant toucher le sol, l'extrémité des feuilles arrivant presque au niveau de la plateforme qui couronne le massif de maçonnerie (5). Parfois deux palmes, toutes deux ainsi disposées, encadrent symétriquement

(1) *DRP*, p. 44.

(2) Voir surtout le deuxième et le troisième des monuments signalés ci-dessus, p. 208, n. 1.

(3) La disposition de la peinture et du petit autel, construit en tuf, qui en est voisin, rappelle de près celle qui a été adoptée dans les maisons de Délos. L'ensemble paraît être relativement ancien, parmi les monuments de même ordre découverts à Pompéi.

(4) *Sogliano, PM*, n° 31 : deux palmes sont placées au-dessus de la niche où se voit une image peinte de Vesta ; elles sont inclinées l'une vers l'autre, la pointe en haut, de manière à suivre la courbe que décrivent les parois latérales et supérieure de la niche. Le détail, omis dans la description de Sogliano, a été observé par nous sur place.

(5) *R. Mitt.*, 1901, p. 287. — La maison, décorée suivant les principes du premier style, est parmi les plus anciennes qui aient été explorées à Pompéi.

l'autel (1). Il arrive aussi qu'une palme unique soit peinte le feuillage en bas, la hampe en l'air (2).

19. La branche de laurier, qui remplace la palme sur le relief décrit un peu plus haut (3), apparaît, elle aussi, en rapports étroits avec les Lares, soit aux murs de Pompéi, soit sur d'autres monuments du même temps ou plus récents encore.

20. Le cas le plus digne de remarque est celui où les dieux domestiques, représentés sous les traits que leur a prêtés l'art de l'époque impériale, portent en personne le rameau verdoyant, soit à la place de la *situla*, soit en même temps qu'elle. La seule différence entre l'image de ce type et celle qui est ciselée sur l'ex-voto des Hermaïstes, consiste dans la manière dont les personnages divins tiennent ce rameau : au lieu d'en faire reposer sur l'épaule l'extrémité touffue, ils le dressent verticalement, le long du bras, qui est retombant et légèrement tendu en avant. Ainsi sur une peinture pompéienne, provenant des fouilles les plus anciennes et aujourd'hui conservée au musée de Naples, sans indication de provenance (4). De même, aux faces latérales de plusieurs autels sculptés ayant servi soit au culte des Lares privés, soit à celui des *Lares Augusti*, d'ailleurs plus ou moins confondus dans bien des maisons (5) : et ce serait une erreur de croire que la présence du laurier entre les mains des deux figures jumelles ait jamais aidé à distinguer la seconde divinité de la première (6). Enfin, sur des pierres gravées qui montrent les Lares dansant autour de l'autel domestique, l'artiste a donné comme attribut à chacun des jeunes dieux une branche, munie de son feuillage, dont il est impossible de discerner la

(1) Autel peint au fond d'une niche : *Bull. Inst.*, 1885, p. 256.

(2) *Bull. Inst.*, 1879, p. 116. — Une figure portant la palme se voit aussi sur la peinture décorative de Pompéi qui fait l'objet de l'Appendice x.

(3) Ci-dessus, p. 210 et n. 1.

(4) HELBIG, *Wdgm.*, n° 39. La même main tient la *situla* et la branche.

(5) ALTMANN, *Röm. Grabalt.*, n° 232, p. 175-76 et fig. 141^a (= MRS ARTH. STRONG, *Rom. Sculpt.*, p. 73-74 et pl. XXIII-XXIV); n° 236, p. 278 (sur ce monument, aujourd'hui perdu, un seul des deux Lares porte la branche de laurier, ce qui ne veut pas dire qu'il soit d'une autre nature que le Lare du type habituel, avec lequel il forme un couple).

(6) ALTMANN, *op. l.*, p. 177.

nature, à cause de l'exiguité de la représentation, mais qui selon toute apparence, a été elle aussi coupée à un laurier (1).

21. Lorsqu'il n'est pas tenu par les Lares, le laurier est fréquemment juxtaposé à leur image, sous l'aspect tantôt de l'arbuste lui-même, tantôt des frondaisons qui en étaient détachées pour les besoins du culte. Une peinture de la maison de *Méléagre*, où les Lares encadrent un omphalos autour duquel est enroulé un serpent, intercale, entre cet objet sacré et les deux personnages divins, des buissons de laurier (2). On pourrait citer encore l'autel de marbre orné de reliefs qui a été consacré au Genius de C. Manlius, *ensor perpetuus*, par ses clients (3) — chacun des Lares occupe une des faces latérales ; il y est placé sur une petite base rocheuse, entre deux lauriers —, et cet autre, du même genre, mais sans inscription, qui montre, représentation exceptionnelle et probablement unique, deux lauriers jumeaux croissant l'un près de l'autre dans l'étroit espace qui sépare les deux frères : ceux-ci échangent une poignée de main en avant des tiges élancées, tandis que, de l'autre main, ils lèvent symétriquement le rhyton (4). Enfin, d'autres peintures religieuses

(1) FURTWAENGLER, *Beschr. d. geschn. Stein. im Antiquarium*, nos 4110-11 et pl. XXXI. Sur la représentation des Lares porteurs de la branche de laurier, voir, en dernier lieu, BOEHM, ap. PW-KROLL, s. v. *Lares*, col. 829. — La figure de Lare où VON SACKEN (*Ant. Br. Wien*, p. 84 et pl. XIII, 4 = S. REINACH, *Rép. Stat.*, II, p. 497, 7) a cru reconnaître dans la main du dieu une touffe de laurier, porte en réalité, à en juger d'après la figure, une corne d'abondance, représentation fréquente qui doit probablement être expliquée par le mélange des deux types du Lare et du Genius. En tous cas, il n'y a rien à retenir de l'hypothèse qui fait du dieu muni de feuillage la personification du *Lar vialis* ou *silvestris* (VON SACKEN, *ibid.*). — Le laurier porté par ces Lares ne saurait non plus avoir un sens apollinien (MARG. BIEBER, *Ant. Skulpt. Cassel*, p. 69, n° 209).

(2) HELBIG, *Wdgm.*, n° 37 : on reviendra sur cette peinture ci-après, ch. XI, § 19 sq.

(3) ALTMANN, *op. l.*, p. 178, n° 235 et fig. 143 et 143^a (= S. REINACH, *Rép. Rel.*, III, 276, 2 et 4) ; cf. ci-dessus, p. 217, n. 5.

(4) ALTMANN, *op. l.*, p. 177, n° 234 et fig. 142. — Au témoignage des monuments, on pourrait ajouter celui des textes : voir ci-dessous, ch. xv, § 6 sq. — Le laurier, joint au chien, compagnon des Lares, fait reconnaître ceux-ci sur un monument de Lauriacum, en Norique, où la divinité domestique a pris les traits de deux Attis jumeaux : GRAILLOT, *Culte de Cybèle*, p. 486, n. 1.

des maisons campaniennes (1) associent aussi, d'une manière ou de l'autre, l'effigie des Lares à la représentation du laurier : mais les dieux du foyer n'y sont pas figurés seuls et il est possible que la présence de l'arbre sacré, ici comme sur bien d'autres monuments d'où les Lares sont absents, soit destinée simplement à rappeler l'usage fréquent qui est fait de ses branches ou de ses feuilles dans les cérémonies du culte domestique en général (2).

22. L'amphore n'est nulle part portée par les Lares, ni sur les peintures pompéiennes, ni sur les autres monuments, consacrés à ces dieux, qui leur prêtent les mêmes traits bien connus. Toutefois il convient de rapprocher du relief décrit plus haut quelques représentations qui, sans reproduire le type dont nous venons de parler, appartiennent à la période durant laquelle il a été universellement en usage.

23. La première se rencontre à Pompéi, dans la cuisine d'une maison voisine du Forum (3). Elle fait partie d'une composition à sujet religieux, d'assez grandes dimensions, où l'artiste a pu aligner de nombreuses figures, en particulier celles des Lares vêtus de la tunique et du manteau flottants, le rhyton et la *situla* entre les mains. Mais l'image dont il importe de retenir ici le témoignage n'a pas trouvé place parmi les effigies divines. Au-dessous de celles-ci, dans un étroit registre qui forme comme la *prédelle* du tableau principal, on aperçoit, à côté d'une rangée de vases parmi lesquels se reconnaissent plusieurs amphores, une scène empruntée à la vie : deux hommes, entièrement nus, se disputent la possession d'une autre amphore, qu'ils tiennent dressée entre eux. Celle-ci est de grande taille — l'embouchure arrive presque à la hanche des personnages — ; la panse, renflée à sa partie supérieure, va en s'effilant vers le bas et se termine en pointe. Les deux concurrents se sont saisis chacun d'une des

(1) Par exemple HELBIG, *Wdgm.*, n° 65 = DE-MARCHI, I, p. 97 et pl. IV (Lares associés à Vesta et à la Vénus pompéienne) ; SOGLIANO, *PM*, n° 32 = DE-MARCHI, I, p. 100, *g* et pl. V (Lares associés à Bacchus).

(2) Voir ci-dessous, ch. xv, § 5 sq.

(3) HELBIG, *Wdgm.*, n° 69.

ances, tandis que, de l'autre main, ils ont, d'un geste presque identique, empoigné l'adversaire par les cheveux ou par le haut de la tête (pl. III).

24. Une telle scène, quel qu'en soit le sens, assurément difficile à élucider (1), paraît bien n'être pas sans rapports avec la figure de danse, représentée par le sculpteur de Délos, où un vase de même forme, mais de taille plus exiguë, est tenu par l'un des danseurs. Et il est probable qu'un lien non moins étroit existe entre cette lutte — ou ce simulacre de lutte — et les combats plus savants de la *πύλη*, si souvent commémorés sur nos revêtements d'autels, et dont l'enjeu était pareillement une amphore (2). Peut-être la restauration des *ludi compitalicii* par Auguste avait-elle fait renaître dans certaines *familiae*, plus attachées que d'autres aux souvenirs du passé, des rites ou des divertissements autrefois d'un usage général et tombés partout ailleurs dans l'oubli.

25. Le souvenir de la fête populaire des *Compitalia* survit probablement aussi dans un relief en terre cuite ayant appartenu à la collection Campana et aujourd'hui conservé au musée du Louvre (3). On y voit, entre autres représentations, de chaque côté d'un personnage divin qui porte le rhyton levé comme les Lares et le thyrsos comme Bacchus, deux mortels de petite taille arrivant à peine à la hanche de la figure divine. Ils sont tous deux revêtus d'une sorte de pagne, fort semblable au *limus* des esclaves mis en scène sur nos revêtements d'autels (4), et coiffés d'un bonnet conique qui rappelle de près le *pileus* décrit plus haut (5). Chacun d'eux porte devant lui une grande amphore qu'il sou-

(1) DE-MARCHI, I, p. 102-103, voit dans cette représentation « un esempio di scena decorativa aggiunta ai larari domestici » par la fantaisie des peintres pompéiens (au lieu de *decorative*, on attendrait plutôt ici le qualificatif *realiste*): l'interprétation qu'il en propose, d'ailleurs sous toutes réserves, en y reconnaissant une réminiscence de quelque scène en rapport avec le culte de Bacchus, paraît bien hasardeuse.

(2) Ci-dessus, p. 139 sq. et n. 1.

(3) CAMPANA, *Opere in plastica*, pl. 31 = VON ROHDEN et WINNEFELD *Archit. röm. Thonrel.*, p. 34, fig. 71 (S. REINACH, *Rép. rel.*, II, p. 254, 2). — Cf. *PMD*, p. 52 et n. 1.

(4) Ci-dessus, p. 60 sq., et ci-dessous, Appendice IX.

(5) Ci-dessus, p. 177 sq.

tient à deux mains par les anses, et l'on aperçoit sous les pieds de l'un des personnages un jambon. En outre, il semble bien qu'ils obéissent l'un et l'autre au même mouvement de danse. Les ressemblances sont donc très précises entre ces figures et celles des esclaves célébrant, par leur participation aux *ludi* et aux rites dont ces jeux sont précédés, la fête des Lares. D'autre part, les rapports qui ont parfois existé entre le culte des Lares et celui de Dionysos (1) suffiraient à justifier l'aspect exceptionnel donné à la figure divine et la présence du thyrsos. C'est pourquoi, quelle que soit la date du relief, antérieur ou postérieur à l'éclipse momentanée des *ludi compitalicii* — aucun indice précis ne permet de se prononcer sur ce point —, il nous paraît légitime d'expliquer la représentation dont il est orné par les pratiques, d'un caractère religieux, auxquelles était associée l'amphore comme la palme, peut-être par une sorte de consécration préalable des objets destinés aux vainqueurs des ἀγῶνες dont les carrefours étaient le théâtre (2).

26. Enfin, à la même série de monuments semble appartenir aussi une des lampes, fabriquées pour les besoins du culte domestique, dont Jordan a autrefois fait mention dans son étude

(1) MARG. C. WAITES, *Am. J. Arch.*, 1920, p. 255 sq.

(2) D'après une autre interprétation du monument (ZAHN, *Amtl. Ber. aus d. Kgl. Kunstsaml.*, 1913-14, p. 305), les deux personnages coiffés du bonnet seraient non des fidèles, mais des acteurs exécutant, toujours à l'occasion des *Compitalia*, quelque parade burlesque. On retrouve en effet sur de nombreux monuments de l'art hellénistique (ZAHN, *op. l.*, p. 294 sq.) des histrions coiffés du même couvre-chef que ceux du relief Campana, et comme eux court vêtus. Leur pays d'origine est probablement l'Égypte (PERDRIZET, *Bronzes Fouquet*, p. 66). L'Italie leur a fait aussi bon accueil que le monde grec : la fête populaire des carrefours est une de celles qui leur ont permis de s'exhiber dans les rues de Rome. — Mais quel que soit l'intérêt des rapprochements sur lesquels on prétend fonder cette hypothèse, il nous paraît difficile de l'accepter : le voisinage immédiat de l'effigie divine, l'absence de toute déformation comique ou grotesque de la silhouette et des traits prêtés aux personnages, le caractère de leur danse, qui ne rappelle en rien les gambades désordonnées des « désossés » mis en scène sur les autres monuments, la suppression de toute indication obscène, ce sont là autant de faits qui, selon nous, excluent l'interprétation par les « Pulcinellaszenen », et rendent plus vraisemblable celle d'un acte religieux accompli par des fidèles en l'honneur du dieu dont ils célèbrent la fête.

sur l'iconographie des Lares (1). Elle porte le nom d'un affranchi de l'impératrice Plotine, qui peut-être l'avait offerte aux Lares adorés dans la maison de cette princesse : en effet, à défaut d'une dédicace, la partie supérieure de la lampe porte l'effigie en relief de la divinité domestique, figurée sous l'aspect non de deux jeunes hommes, mais d'un seul, muni du rhyton et de la *patera*. Une torche est dressée à droite du personnage ; à sa gauche se voit une amphore. Le monument est, à notre connaissance, le seul où l'image du vase soit ainsi associée au type « pompéien » des Lares. Par là, et aussi en raison de sa date tardive, il montre, mieux encore que les précédents, la longue persistance, dans les représentations qui concernent la religion domestique romaine, de certaines indications traditionnelles, indéfiniment maintenues par l'usage, alors que rien n'en justifiait plus l'emploi. Adoptées à l'origine afin de rappeler tels rites, telles pratiques en rapports avec le culte, conservées après la disparition des uns ou des autres, elles avaient fini par devenir tout à fait énigmatiques aux yeux de ceux même qui continuaient à s'en servir. Le contemporain de Trajan ou d'Hadrien qui faisait brûler près de l'autel de sa demeure la lampe d'argile moulée, sur laquelle l'amphore était devenue l'attribut du Lare, eût été aussi embarrassé que le modelleur lui-même pour donner un sens à cette association du dieu et du vase : tous deux l'acceptaient comme un legs du passé sans en rechercher l'explication rationnelle. Il en est de maintes images sacrées comme de ces rites qui paraissent au fidèle d'autant plus vénérables que la signification lui en échappe plus complètement.

27. On ne trouverait au contraire, sur aucune des peintures qui décorent, à Pompéi, le sanctuaire domestique, une image comparable à celle qui, sur une façade de Délos, montre, brandi par l'un des fidèles dansant, le jambon réservé au vainqueur des *ludi*.

28. Il convient peut-être d'expliquer cette disparition totale par la présence de l'objet sur un grand nombre d'autres compo-

(1) *Ann. Inst.*, 1862, p. 320, *H.* — Le monument est emprunté au recueil de PASSERI, *Lucernae fictiles*, II, 65.

sitions, d'une inspiration toute particulière : celles qui montrent, sur les côtés ou au dessus du panneau réservé aux divinités protectrices de la maison, les mets multiples et divers, les uns en train de cuire, les autres parés pour la cuisson, dont la vue est probablement destinée à rappeler les réjouissances de bouche auxquelles donnait lieu la fête restaurée des Lares (1). Sur ces tableaux gastronomiques, la chair du porc sacrifié à la divinité le jour des *Compitalia* tient, comme il convient, une grande place : et il est naturel aussi que parmi les dépouilles de l'animal, le jambon, morceau de choix, soit souvent placé au premier rang (2). Mais ce serait commettre une erreur que d'expliquer cette primauté par le souvenir du rôle insigne autrefois attribué à celui-ci, entre l'amphore et la palme, dans les réjouissances populaires dont le carrefour était le théâtre. Aux yeux de l'artiste, le jambon a cessé d'être l'ἄλλων ennobli en quelque sorte par l'usage honorifique auquel on l'employait, pour devenir une simple pièce de charcuterie, de plus de prix que les autres parce qu'elle est plus volumineuse et d'un goût plus savoureux. On notera même, pour conclure, que ces images ayant pris avec le temps, malgré la présence des figures divines auxquelles elles étaient à l'origine étroitement associées, un caractère de plus en plus profane, la représentation du jambon finit par n'être plus — et la même observation s'applique d'ailleurs aux autres victuailles — qu'un prétexte à composer, en marge des images sacrées, ce que nous appellerions aujourd'hui une « nature morte », d'une fantaisie plus ou moins ingénieuse, dont les teintes vives et le dessin habile produisent parfois des effets de véritable trompe-l'œil.

(1) Ci-dessus, p. 94-95.

(2) HELBIG, *Wdgm.*, nos 53, 57, etc.

CHAPITRE VII

HERCULE

1. L'image d'Héraklès ne se rencontre pas moins de sept fois sur les peintures religieuses de Délos (1). Elle y apparaît presque toujours fort mutilée ; toutefois, par une heureuse exception, l'une de ces effigies, exhumée en 1912 dans le Quartier du Stade, était, au moment de la découverte, à la fois complète et remarquablement conservée (2). Le maintien et les traits prêtés au dieu ne varient guère : ce sont ceux qui lui ont été le plus souvent assignés par l'art de la période hellénistique, en particulier par la sculpture (3). Debout, vu tantôt de profil (4), tantôt de face (5), il est reconnaissable dès l'abord à sa puissante musculature, et aussi aux deux attributs sans lesquels il n'est que

(1) Voir dans BULARD, *DRP*, les monuments suivants :

1° : n° 2, au mur, à gauche de la porte, 2^e enduit ; p. 60, l. 18 (pl. II, 1).

2° : n° 12, au mur limitant l'escalier à l'Ouest, 3^e enduit ; p. 91, l. 24 (fig. 23).

3° : n° 18, au mur, 4^e enduit ; p. 109, l. 24 (pl. IX : il ne subsiste que l'un des pieds du dieu et l'extrémité inférieure de sa massue ; mais la présence de cet attribut ne laisse place à aucun doute).

4° : n° 22, niche à droite de la porte, 1^{er} enduit ; p. 119, l. 32 (pl. X, 2).

5° : *ibid.*, 2^e enduit ; p. 120, l. 10.

6° : n° 25, au mur, à gauche de la porte, 1^{er} enduit, p. 133, l. 6 (fig. 46, a).

7° : *ibid.*, au mur, à droite de la porte, 7^e enduit, p. 137, l. 18 (ensemble, pl. XIII, 1 ; tête, pl. XV).

(2) Ci-dessus, n. 1, 7°.

(3) FURTWAENGLER, ap. ROSCHER, *Lexicon*, s. v. *Herakles*, col. 2164 ; DÜRRBACH, ap. *Dict. Ant.*, s. v. *Hercules*, p. 121.

(4) Ci-dessus, n. 1, 1° et 4°.

(5) *Ibid.*, 6° et 7°.

rarement mis en scène, la peau de lion et la massue (1), la première posée sur le bras gauche et tombant presque jusqu'à terre, la seconde dressée verticalement, l'extrémité renflée en haut (2), ou reposant sur le sol et servant d'appui à la main droite (3). La tête est couronnée de verdure : ici, pampre ou lierre dont les bouquets sont réunis l'un à l'autre au moyen d'une bandelette rouge (4), là, feuillage plus ténu — peut-être myrte — accompagné de fleurs bleues (5). Les bandelettes, visibles ou invisibles, qui ferment le cercle flottent parfois sur la nuque et le cou (6).

2. Le nombre, aujourd'hui élevé, de ces représentations oblige à revenir sur l'hypothèse proposée au lendemain de la découverte (7) à propos de l'une d'elles, celle qui occupe, sur les deux enduits superposés à cette place, le fond de la niche ménagée dans la façade de la maison *des Dauphins*, à droite de l'entrée (8).

3. En signalant l'existence de cette peinture, on avait attiré l'attention sur les deux faits suivants, qui concernent aussi la même habitation : en premier lieu, la présence, au centre de la mosaïque à fond blanc qui décore le vestibule (9), d'un signe géométrique qui n'est autre que le caractère hiéroglyphique dont les Égyptiens se servaient pour désigner la vie : toutefois l'aspect qu'il présente ici est celui qui lui a été donné, à la suite d'une transformation assez profonde, par les populations syro-phéniciennes, en même temps que des superstitions tout à fait étrangères à l'Égypte lui attribuaient les vertus prophylactiques d'un ἀποτρόπαιον ; en second lieu l'existence, sur le pavement beaucoup plus finement travaillé dont le sol est recouvert dans le péristyle (10), d'une signature faisant connaître, outre le nom de

(1) DÜRRBACH, *op. l.*, p. 121 ; TOUTAIN, *Cultes païens*, I, p. 410-11.

(2) Ci-dessus, p. 224, n. 1, 1^o et 6^o. — Voir FURTWAENGLER, *op. l.*, col. 2197.

(3) *Ibid.*, 2^o et 7^o. — Voir FURTWAENGLER, *op. l.*, col. 2179 et fig.

(4) *Ibid.*, 7^o.

(5) *Ibid.*, 6^o ; cf. PLASSART, *op. l.*, p. 188 (« rehauts bleus »).

(6) *Ibid.*, 1^o. On ne peut définir ici la nature du feuillage qui entoure la tête du dieu. — Sur la couronne, attribut d'Héraklès à l'époque hellénistique, FURTWAENGLER, *op. l.*, col. 2177.

(7) BULARD, *PMD*, p. 193-94.

(8) Ci-dessus, p. 224, n. 1, 4^o et 5^o.

(9) BULARD, *PMD*, fig. 68, p. 193.

(10) *Ibid.*, pl. XII et XIII, et p. 197-98.

l'artiste, sa patrie : une ville d'Arados qui est probablement Arados de Phénicie. Ces indices géographiques avaient permis de supposer que l'Héraklès peint, à deux reprises, au mur extérieur de la demeure pouvait être le Melkarth sémitique, si fréquemment représenté par l'art gréco-oriental sous les traits du héros hellénique, avec lequel il a été, en mainte localité, confondu (1). Que le grand dieu tyrien eût été adoré dans une maison privée de Délos, il n'y aurait rien là de surprenant, attendu qu'il possédait dans l'île son sanctuaire (2), que le κοινὸν τῶν Τυρίων Ἑρκλείστων ἐμπόρων καὶ ναυκλήρων avait été autorisé à fonder dès avant l'année 153-152.

4. D'autre part, dans son étude sur les Poseidoniastes de Bérytos, M. Ch. Picard (3) a récemment énuméré toutes les présomptions qui, à défaut de preuves formelles, lui paraissent indiquer que ce second κοινόν, de même qu'il s'était substitué aux Hérakléistes en tout ce qui concerne le négoce, avait pareillement reçu d'eux le culte de Melkarth, qu'il joignit à celui de ses dieux propres. Quoi qu'il en soit de la première partie de cette hypothèse (4), la seconde paraît fort vraisemblable. L'une des *cellae* du petit sanctuaire bérytien était, selon toute apparence, consacrée à l'archégète de Tyr. De là aussi, le culte du dieu aurait pu se répandre chez les particuliers ; M. Ch. Picard en admet implicitement l'existence ailleurs encore qu'à la maison des *Dauphins*, lorsqu'il reconnaît le « style syrien » dans une statuette d'Héraklès debout, provenant d'une des habitations fouillées par Couve en 1894, et qu'il rapproche ce monument de la peinture religieuse dont il vient d'être parlé (5).

5. Ces faits et ces déductions s'accordent avec l'hypothèse à laquelle avait d'abord donné lieu l'image tracée, par deux fois, à l'entrée de la maison des *Dauphins*. Mais il importe de n'acquiescir qu'à bon escient les arguments dont ils paraissent la soutenir. Que l'on y prenne garde en effet : si l'interprétation

(1) FURTWAENGLER, *op. l.*, col. 2136 ; DÜRRBACH, *op. l.*, p. 79 et 117 ; P. ROUSSEL, *Délos col. ath.*, p. 271 et n. 2.

(2) P. ROUSSEL, *op. l.*, p. 89.

(3) BCH, 1920, p. 293 sq.

(4) Elle est repoussée par M. P. ROUSSEL, *op. l.*, p. 90 et n. 2.

(5) *Op. l.*, p. 296, n. 3.

primitive doit être maintenue pour ce qui est de cette image, il conviendra de l'appliquer aussi aux cinq autres représentations, qui montrent le même personnage divin ; il n'existe en effet, autant qu'on en puisse juger, aucune différence essentielle entre celles-ci et celle-là. Faudra-t-il donc admettre que dans cinq maisons, sur une dizaine au plus dont les peintures religieuses sont assez bien conservées pour que l'on ait une idée approximative des sujets représentés, le Melkarth de Tyr ait été mis au nombre des divinités domestiques ? Ces chiffres paraissent tout à fait disproportionnés avec la place que tenait dans l'île la population d'origine phénicienne, si nombreuse qu'on la suppose (1).

6. De même, on ne peut manquer d'être frappé par une seconde observation, qui corrobore la précédente. Partout où les peintres de Délos ont tracé l'image du prétendu Héraklès-Melkarth, du moins partout où cette image n'a pas survécu seule à l'ensemble dont elle faisait partie, on la trouve réunie à des représentations dont le sujet varie, mais qui toutes s'expliquent par la religion familiale romaine : la libation au Genius (2), le sacrifice du porc par les adorateurs du Lare (3), les évolutions auxquelles prennent part, en l'honneur du même dieu, les fidèles porteurs du rhyton (4),

(1) P. ROUSSEL, *op. l.*, p. 89 et n. 2. — Au demeurant, le type adopté par les Poseidonjastes pour représenter Melkarth, dans le *sacellum* qu'ils lui avaient consacré, serait, d'après M. CH. PICARD (*op. l.*, p. 296) celui d'un Héraklès assis, voisin de l'*Epitrapézios* de Lysippe. On admettra difficilement que des particuliers, faisant représenter à l'entrée de leur maison le dieu de leur pays, ne lui aient pas prêté l'aspect qui lui était attribué dans le sanctuaire, en quelque sorte national, qu'il possédait dans l'île. Il est d'autre part établi que le type d'Héraclès assis a bien servi pour figurer, sur les monuments du culte domestique, le Melkarth tyrien : voir par exemple le petit autel dédié, à titre privé, par un Carthaginois de Sulci en Sardaigne aux principales divinités de son pays : *Not. Sc.*, 1919, p. 151 sq.

(2) Héraklès signalé ci-dessus, p. 224, n. 1, 7^o : voir *DRP*, n^o 25, p. 141, l. 38 sq. (face principale de l'autel adossé au mur qui porte la figure). Bien entendu, on ne tient compte, ici et dans les notes suivantes, que des peintures tracées sur la même couche d'enduit que la figure d'Héraklès.

(3) Même figure d'Héraklès : voir *DRP*, n^o 25, p. 143, l. 4 (même face de l'autel).

(4) Héraklès signalé ci-dessus, p. 224, n. 1, 3^o : voir *DRP*, n^o 18, p. 109, l. 34.

enfin les lutteurs en garde (1), l'amphore avec (2) ou sans la palme (3), le jambon (4), toutes images destinées à rappeler la fête des *Compitalia* et les *ludi* dont elle était chaque année l'occasion (5). Essaiera-t-on d'expliquer ce voisinage en imaginant que les propriétaires des maisons où il existe étaient non des Orientaux, mais des Italiens ayant vécu en Orient, et devenus, dans ce pays, les adeptes du dieu tyrien ? L'hypothèse n'aurait rien d'in vraisemblable *a priori*, si elle s'appliquait à un cas unique : elle paraît beaucoup plus difficile à admettre, lorsqu'il s'agit de cinq demeures au lieu d'une seule. Si large qu'ait été le syncrétisme religieux des Romains, si libéralement que leur panthéon se soit ouvert aux divinités étrangères, il ne semble guère possible de supposer que, dès la fin du III^e siècle ou le début du I^{er}, le Melkarth phénicien, même sous une forme hellénisée, ait reçu communément droit de cité dans les sanctuaires domestiques, en ce temps plus fermés que tous les autres aux cultes nouveaux. L'importance qui est visiblement accordée sur plusieurs peintures à l'effigie du dieu — on verra ci-après qu'elle y occupe la place d'honneur et a été l'objet d'un soin particulier de la part de l'artiste (6) — rendraient plus étonnante encore cette intrusion et achèvent d'en faire écarter l'idée.

* * *

7. On se souviendra d'autre part qu'Héraklès est fréquemment représenté sur les peintures religieuses découvertes à Pompéi. Il y est plus d'une fois juxtaposé à des représentations sinon exactement semblables à celles qui viennent d'être énumérées,

(1) Héraklès signalé ci-dessus, p. 224, n. 1, 4^o : voir *DRP*, n^o 22, p. 120, l. 30. — Héraklès signalé *ibid.*, 7^o : voir *DRP* n^o 25, p. 138, l. 8 (sous les pieds même du dieu) ; p. 141, l. 14 et 143, l. 37 (aux deux faces de l'autel).

(2) Héraklès signalé ci-dessus, p. 224, n. 1, 3^o : voir *DRP*, n^o 18, p. 109, l. 26. — Héraklès signalé *ibid.*, 4^o : voir *DRP*, n^o 22, p. 120, l. 28.

(3) Héraklès signalé ci-dessus, p. 224, n. 1, 7^o : voir *DRP*, n^o 25, p. 138, l. 11.

(4) Héraklès signalé ci-dessus, p. 224, n. 1, 4^o : voir *DRP*, n^o 22, p. 120, l. 32. — Héraklès *ibid.*, 5^o : voir *DRP*, n^o 22, p. 121, l. 9. — Héraklès *ibid.*, 7^o : voir *DRP*, n^o 25, p. 138, l. 10.

(5) Ci-dessus, p. 151 sq.

(6) Ci-dessous, même chapitre, § 19 et notes.

du moins consacrées comme elles au Genius et aux Lares (1). Lorsque cette association n'existe pas, c'est l'emplacement occupé par l'image divine qui rappelle les usages suivis à Délos. Ici, le peintre a exécuté son ouvrage au fond du laraire ou de la niche qui en tient lieu (2). Là, il l'a tracé sur le mur extérieur de la maison (3), fait d'autant plus remarquable qu'à Pompéi la règle est au contraire d'abriter dans l'atrium ou dans une des salles les compositions inspirées par la religion domestique (4). Ailleurs encore, sur une façade déblayée au cours des « nouvelles fouilles », la figure d'Héraklès forme le sujet d'un des deux tableaux qui se répondent d'un côté à l'autre de la porte (5), tout comme elle occupe, à l'entrée de la maison *des Dauphins* (6), l'une des deux niches ménagées de part et d'autre de l'ouverture : et il convient même de noter que, dans les deux cas, c'est la muraille bordant à droite la porte, qui lui a été réservée.

8. Mêmes analogies si l'on compare, à Délos et à Pompéi, la pose prêtée au dieu et les attributs dont il est muni : à quelques détails près (7), le type reproduit est le même de part et d'autre.

(1) HELBIG, *Wdgm.*, n° 69 (*Album*, pl. III); *Not. Sc.*, 1911, p. 214 ; à défaut du dieu, quelqu'un de ses attributs habituels est parfois peint de chaque côté du groupe central formé par le Genius et les Lares. — Voir aussi *Not. Sc.*, 1911, p. 419 sq. et fig. 1-3, où la figure d'Héraklès, mis au nombre des douze grands dieux, est voisine de l'image des Lares et du sacrifice offert par les *vicomagistri*.

(2) *R. Mitt.*, 1893, p. 26 (= DE-MARCHI, I, p. 89, fig.). Parfois les attributs du dieu, massue et skyphos, remplacent son image : HELBIG, *Wdgm.*, n° 77 = S. REINACH, *RPGR*, p. 238, 3.

(3) HELBIG, *Wdgm.*, n° 27 ; SOGLIANO, *PM*, n° 4. — La peinture signalée ci-dessus, n. 1, en troisième lieu, occupe aussi la façade de la maison à laquelle elle appartient. Ici encore, la massue remplace parfois le dieu lui-même : *Not. Sc.*, 1912, p. 444. — Voir aussi MAU-KELSEY², p. 417.

(4) Voir *DRP*, p. 17.

(5) *Not. Sc.*, 1912, p. 62-63 et fig. — Il arrive que, même à l'intérieur de l'habitation, l'image d'Héraklès soit peinte, par choix, auprès de la porte de la salle qu'elle décore. Ainsi, dans la cuisine de la maison d'Obellius Firmus, tout un ensemble de figures (Genius, Lares, etc.) remplit le mur où se creuse la niche ; seule la figure du dieu est tracée un peu à l'écart, sans nulle raison apparente : elle occupe l'un des murs perpendiculaires au précédent, entre le coin et la porte par où l'on pénètre dans la pièce : *Not. Sc.*, 1911, p. 218.

(6) Ci-dessus, p. 224, n. 1, 4° et 5°.

(7) Ci-dessous, même chapitre, § 22.

L'expression du visage complète encore cette similitude. En publiant l'Héraklès découvert par lui dans le Quartier du Stade, M. A. Plassart (1) a signalé, avec raison, la ressemblance entre la physionomie du dieu sur cette peinture et celle que lui attribue l'une des images pompéiennes (2) : une autre de ces images, plus voisine par les dimensions de l'ample figure délienne (3), la rappelle aussi par cet air de majesté, de force paisible et de bienveillance, qui convenait évidemment au héros justicier devenu le gardien du foyer.

9. Pareillement, à Pompéi même, des statuettes d'Hercule ont été trouvées dans les laraires, encore debout à la place qu'elles occupaient jadis, parmi d'autres effigies où se reconnaissent le Genius, les Lares et les divinités, de nature et d'origine diverses, qui leur étaient associées par la piété des fidèles (4). Enfin, l'image du dieu, ou ses attributs distinctifs, apparaissent aussi maintes fois sur les autels sculptés ayant servi à la célébration du culte privé, particulièrement à Rome et dans le reste de l'Italie (5) : ils y sont, une fois de plus, juxtaposés aux représentations destinées à honorer le Genius, les Lares et leurs compagnons habituels. Tous ces divers faits, dont il serait facile d'allonger la liste, rendent fort plausible l'identification de l'Héraklès mis en scène à Délos avec celui qu'ont si fréquemment invoqué, en même temps que les autres puissances protectrices de la famille et de la demeure, les adeptes de la religion domestique romaine.

10. Hercule est en effet l'une des divinités les plus anciennement adorées en pays latin, aussi bien par les particuliers que

(1) *BCH*, 1916, p. 186, n. 5.

(2) *HELBIG, Wdgm.*, n° 69 (*Album*, pl. III).

(3) *Not. Sc.* 1911, p. 419 et fig. 2^a, p. 420-21.

(4) *HELBIG, Wdgm.*, 69^b ; *Not. Sc.*, 1881, p. 437 (= *DE-MARCHI*, I, p. 88 et pl. II). — L'un des deux laraires trouvés dans la cour de la *villa Irem* contenait non des statuettes de bronze, mais des têtes de divinité, dont l'une, en tuf, est celle d'Hercule (*Not. Sc.*, 1910, p. 141-42). — Sur les petits bronzes au type d'Hercule trouvés dans les sanctuaires domestiques, voir *BOEHM*, ap. *PW-KROLL*, s. v. *Hercules*, col. 594.

(5) *PETER*, ap. *ROSCHER, Lexicon*, I, 2, *Vorläuf. Nachträge*, s. v. *Hercules*, col. 2951-52, n° 1 ; 2953, n° 4. — Voir aussi l'autel stucqué et peint décrit par *HELBIG, Wdgm.*, n° 77.

par la cité elle-même. C'est ce qui explique qu'on ait plus d'une fois tenté de lui attribuer des origines purement italiennes (1), par erreur semble-t-il. On incline aujourd'hui à admettre qu'au contraire les populations de l'Italie centrale l'ignoraient tout à fait avant de se trouver en contact avec les colons grecs qui devinrent leurs voisins au Sud (2). A Rome en particulier, l'*Hercules Invictus* auquel fut consacrée, dès le temps des rois, l'*Ara maxima* élevée sur le *Forum boarium*, serait non pas une divinité indigène, mais la première des divinités helléniques introduites dans cette ville : elle y aurait pénétré, venant de Campanie plutôt encore que d'Étrurie, après avoir fait sur la route plus d'une étape, la dernière dans quelque cité du Latium en relations suivies avec les contrées hellénisées, Tibur peut-être (3). Mais accueillie de très bonne heure sur les rives du Tibre, elle se serait peu à peu transformée, sous l'influence de plusieurs divinités locales, avec lesquelles elle se trouvait offrir quelque ressemblance (4) : c'est ainsi qu'elle aurait pris une physionomie et des attributions nouvelles, différentes de celles qui appartiennent en propre à l'Héraklès grec, prototype d'où elle dérive pourtant en droite ligne.

11. Cette histoire d'un des cultes d'importation hellénique auxquels l'esprit romain a imprimé le plus profondément sa marque, n'est pas encore, tant s'en faut, parfaitement connue, et les obscurités qui y subsistent ne se dissiperont pas à la seule lumière des découvertes faites à Délos. On aurait tort toutefois de tenir pour négligeable le témoignage, si incomplet soit-il, des

(1) Références dans DÜRRBACH, *op. l.*, p. 124 et n. 36 ; PETER, ap. ROSCHER, *Lexicon*, s. v. *Hercules*, col. 2255-60 et 2269. Voir dans WISSOWA², p. 277, la critique de cette hypothèse.

(2) DÜRRBACH, *op. l.*, p. 124-25 ; PETER, *op. l.*, col. 2255 sq., 2901 sq. ; WARDE FOWLER, *Rel. exp. rom. p.*, p. 230-31. — On observera d'ailleurs que les récits de VIRGILE (*Æn.*, VIII, 175 sq.) et de TITE-LIVE, sur lesquels on a cherché à s'appuyer pour établir les origines latines du culte d'Hercule, contiennent de nombreuses indications révélant au contraire la provenance grecque de ce culte. Ainsi dans TITE-LIVE (I, 7, 3), en parlant de Romulus : *Sacra diis aliis albano ritu, graeco Herculi... facit*. Ce témoignage est d'accord avec celui de VARRON, cité par MACROBE (III, 6, 17).

(3) WARDE FOWLER, *op. l.*, p. 231 ; WISSOWA², p. 272-73.

(4) DÜRRBACH, *op. l.*, p. 125.

représentations héracléennes exhumées dans l'île. L'examen de ces peintures, la comparaison à laquelle elles donnent lieu avec les tableaux pompéiens consacrés au même dieu, confirmeront l'hypothèse des origines helléniques du culte domestique d'Hercule, en même temps qu'ils aideront peut-être à définir certaines des transformations subies par le héros tueur de monstres à la suite de sa migration en terre romaine.

*
* *

12. Il paraît difficile d'expliquer autrement que par l'influence des traditions grecques, passées de bonne heure en Italie, l'emploi qui est fait de l'image d'Hercule à l'entrée des maisons, soit en Campanie, soit à Délos. On connaît l'existence en Grèce d'un Ἡρακλῆς ἀλεξικάκος, qui écartait du lieu sur lequel il veillait, les puissances malfaisantes (1). Le témoignage de l'épigraphie prouve d'une part qu'en son pays d'origine cette divinité protégeait particulièrement l'entrée de la demeure privée (2), d'autre part qu'elle eut, en Italie et dans les provinces occidentales du monde romain, son équivalent exact, l'*Hercules Defensor* (3), souvent aussi qualifié de *Tutor* (4) de *Conservator* (5) ou de *Salutaris* (6), par les particuliers dont les dédicaces sont parvenues jusqu'à nous (7). L'Hercule gardien de l'habitation paraît avoir été, à l'origine, honoré surtout à la campagne : outre

(1) WISSOWA², p. 282 ; BOEHM, *op. l.*, col. 593.

(2) KAIBEL, *Epigr. gr.*, n° 1138 (inscription placée au-dessus d'une porte).

(3) Références dans BOEHM, *op. l.*, col. 593 : voir en particulier CIL, VI, 309, inscription bilingue où *Herculi Defensori* traduit le grec Ἡρακλεῖ ἀλεξικάκῳ.

(4) CIL, X, 3799.

(5) Références dans BOEHM, *ibid.* ; cf. DÜRRBACH, *op. l.*, p. 127 et n. 20.

(6) CIL, VI, 237, 338 sq. La religion officielle honore pareillement *Hercules Magnus Custos* : WISSOWA² p. 276 et n. 4 ; BOEHM, *op. l.*, col. 571-74.

(7) Voir aussi CIL, VI, 30738 (= BÜCHELER, *Carm. epigr.*, n° 23), où *Hercules Invictus* est invoqué pour les mêmes raisons et presque dans les mêmes termes que le Καλλίνικος Ἡρακλῆς de l'inscription signalée ci-dessus, n. 2.

ses attributions précises, il en exerçait d'autres plus étendues. Ennemi de tout ce qui est méchant ou simplement nuisible, il étendait, croyait-on, sa protection jusqu'aux récoltes : c'est pourquoi il est souvent associé à Silvanus, à Liber, qui font régner l'abondance dans la ferme (1). Plus tard, le dieu émigra de la campagne à la ville, en même temps que ses deux compagnons (2). Sa *tutela* se restreignit alors à la maison elle-même — d'où le surnom de *Domesticus* (3) qui paraît avoir été donné au dieu —, sans devenir pour cela moins efficace. L'image d'Hercule, peinte au voisinage immédiat de la porte, indique avec précision l'endroit où le héros gardien exerce en permanence ses attributions (4). Comme les inscriptions, tracées elles aussi à l'entrée de la demeure, qui invoquent Hercule ou rappellent sa présence, elle est à la fois un avertissement aux puissances mauvaises et un moyen de fixer le protecteur divin à la place où sa vigilance est le plus nécessaire. Dans la pensée du fidèle qui l'a fait tracer, l'effigie divine participe à la fois de l'ex-voto et de l'ἀποτρόπαιον.

13. Mais la figure d'Hercule n'est pas toujours peinte, à Délos, sur le mur lui-même. A l'entrée de la maison *des Dauphins*, elle occupe, on l'a déjà noté plus haut (5), le fond d'une des deux niches ménagées dans la façade, à hauteur d'homme; elle y a été tracée à deux reprises, la même divinité ayant conservé ses droits lors du renouvellement de l'enduit. Que le propriétaire ou le décorateur ait eu l'idée de placer dans ce renforcement une image qui ne remplit parfaitement son office que si elle est tracée en pleine lumière et attire de loin le regard, c'est là une particularité surprenante et qui mérite de retenir l'attention. On sait d'autre part que dans les maisons romaines (6) la niche, comme le laraire en forme d'édicule qui en dérive, est, à propre-

(1) WISSOWA, p. 281 et n. 6-7 ; BOEHM, *op. l.*, col. 591.

(2) BULARD, *BCH*, 1923, p. 466-67 (au sujet de Silvanus).

(3) CIL, XIV, 3542. — Par cet aspect du culte d'Hercule s'explique l'association du dieu et du *Genius domus* : CIL, XIII, 8016.

(4) L'épithète *anteportanus* est joint au nom du dieu celtique romanisé sous les traits d'Hercule : CIL, V, 5534.

(5) Ci-dessus, p. 225 et n. 8.

(6) DE-MARCHI, I, p. 89; GRAILLOT, ap. *Dict. Ant.*, s. v. *Zothea*, p. 1072-73.

ment parler, un sanctuaire en miniature, celui devant lequel est pratiqué le culte familial. On se rappelle aussi qu'à Pompéi — l'état des monuments retrouvés à Délos ne permet aucune observation précise à ce sujet — l'image peinte à la paroi du fond, lorsque celle-ci n'est pas simplement recouverte d'une teinte plate, ou mouchetée de marbrures, ou parfois ornée de rinceaux (1), fait connaître à coup sûr le possesseur de l'abri. Cette divinité maîtresse est, en général, l'une des puissances tutélaires de premier rang qui protègent la famille et la demeure, tantôt le Genius (2), tantôt Vesta (3), ailleurs encore les Lares (4), au gré du maître de la maison et selon les préférences de sa dévotion : mais il arrive aussi que l'effigie d'Hercule, ou ses attributs, se substituent à ceux des dieux proprement domestiques, et il est le seul parmi les Olympiens que l'on rencontre plusieurs fois à cette place (5). Le rapprochement de tous ces divers faits, en rapports évidents l'un avec l'autre, provoque les questions suivantes : la présence d'Hercule dans la niche de la maison des Dauphins est-elle expliquée d'une manière pleinement satisfaisante par les croyances italiennes issues du culte grec de l'Ἡρακλῆς ἀλεξίκακος ? Ne convient-il pas au contraire de penser que le dieu représenté au fond du petit sanctuaire, tout en descendant de l'ancêtre hellénique auquel il ressemble par certaines de ses attributions, se distingue pourtant de ce devancier, par d'autres aspects de sa physionomie, récemment ajoutés aux premiers ? Et l'origine de cette transformation ne doit-elle pas être cherchée dans l'existence de liens étroits entre le culte du héros grec italianisé et celui des vieilles divinités protectrices du foyer romain ?

(1) Le cas est en somme peu fréquent : SOGLIANO, *PM*, nos 15, 24, 47, 59 (teinte plate) ; HELBIG, *Wdgm.*, nos 62, 64, 69^b (marbrures) ; SOGLIANO, n° 41 (décoration de feuillage et de fleurs), etc. — Dans la niche étaient alors placées les statuettes des divinités adorées dans la maison ; celles-ci sont parfois demeurées en place : HELBIG, *Wdgm.*, n° 69^b.

(2) C'est le cas le plus fréquent : HELBIG, *Wdgm.*, n° 50 ; *Bull. Inst.*, 1883, p. 146 ; 1884, p. 18 ; *Röm. Mitt.*, 1896, p. 29 ; 1898, p. 53 ; 1901, p. 287-88, etc. — Voir aussi HELBIG, n° 45 (Genius et Lares ?).

(3) SOGLIANO, *PM*, nos 31, 42 etc. ; HELBIG, n° 63 (Vesta et Vulcain).

(4) HELBIG, nos 35, 50. — Voir aussi *ibid.*, n° 45 (Lares avec le Genius ?).

(5) Ci-dessus, p. 229, n. 2.

*
* * *

14. Or les textes et les monuments figurés laissent deviner, s'ils n'en apportent pas la preuve formelle, qu'Hercule et le Genius ont été plus d'une fois associés et presque confondus dans les croyances auxquelles faisait place la religion domestique romaine, et aussi dans les pratiques qui traduisaient ces croyances. Le héros sous les traits duquel les Grecs personnifiaient la vigueur physique, la force justicière ou protectrice des faibles, devint en outre chez les Romains, par une interprétation de la légende héracléenne qui leur est propre, la personnification de la puissance génératrice, du principe mâle de la vie, qui, en préparant la naissance de l'individu, assure par là même la perpétuité de la famille et de la cité (1). Ces attributions étaient d'autre part, suivant des idées qui remontent fort loin dans le passé religieux de Rome, celles du Genius, « celui qui engendre » ou fait engendrer (2) ; et il est probable que la croyance à cette abstraction divinisée avait préparé l'imagination des fidèles à interpréter ainsi qu'il vient d'être dit les témoignages helléniques concernant la vigueur surhumaine d'Héraklès (3). Il est possible aussi que certains récits grecs, et les monuments, inspirés par eux, qui montraient le héros aux prises avec Γῆρας ou Θάνατος et réussissant à les dompter (4), aient contribué, pour leur part, à ce travail d'assimilation. En tous cas, par l'identification d'Hercule et du Genius s'expliquerait la dévotion d'un grand nombre de familles ou de *gentes* à l'égard du premier, qu'elles invoquent comme leur protecteur particulier, en joignant à son nom, par manière d'épithète, leur gen-

(1) PETER, *op. l.*, col. 2258 sq. ; DÜRRBACH, *op. l.*, p. 125. — L'assimilation d'Hercule et du Genius a donné lieu à des réserves de la part de БОЕНМ, *op. l.*, col. 595 sq. ; elle n'est pas admise non plus par WISSOWA², p. 279 sq.

(2) Ci-dessus, p. 15 et n. 4, p. 23-24.

(3) On notera d'ailleurs que le Genius était, aux yeux des Romains, non seulement le dieu de la génération, mais aussi, par extension, celui qui dispensait toute espèce d'énergie (WISSOWA², p. 175). Ce fait devait faciliter aussi la confusion de la divinité romaine avec le héros grec.

(4) FURTWAENGLER, *op. l.*, col. 2234 ; DÜRRBACH, *op. l.*, p. 111-12.

tilice (1) : c'est au gardien de la vie, au propagateur de la race, que s'adresse cet hommage, dont la destination est spécifiée avec une précision si attentive.

15. Pareillement, le rapport de symétrie, ou parfois d'opposition, établi par la religion domestique entre le Genius des hommes et la *Juno* des femmes (2), offre sans doute la seule interprétation plausible d'une nombreuse série de monuments de provenance italienne, anneaux de fiançailles, miroirs, ciste, pied de candélabre, etc., tous destinés à être offerts à l'occasion d'un mariage, qui associent étroitement, s'ils ne les réconcilient pas toujours, deux divinités mortellement ennemies selon la mythologie grecque (3). Ils représentent en effet tantôt l'hymen d'Hercule et de Junon, auquel préside Jupiter, tantôt le combat singulier des deux premières divinités, et il est vraisemblable que ces images, d'un sens si différent en apparence, étaient l'une

(1) DÜRRBACH, *op. l.*, p. 127 et n. 19; BOEHM, *op. l.*, col. 593-94. — Parfois l'adjectif joint au nom du dieu dérive non du gentilice, mais du *cognomen* de celui qui rend à Hercule un culte domestique (ainsi l'*Hercules Invictus Esychianus*, qui doit le second de ces épithètes à M. Claudius Esychus ou Hesychus : *Not. Sc.*, 1924, p. 67-68).

(2) WISSOWA², p. 182.

(3) La liste de ces monuments a été dressée pour la première fois par REIFFERSCHIED, *Ann. Inst.*, 1867, p. 352 sq. Les plus significatifs ont été reproduits par PETER (*op. l.*, col. 2259 sq.), qui a repris à son compte l'interprétation de REIFFERSCHIED. Après la critique de WISSOWA², p. 281, il paraît difficile d'admettre qu'Hercule et Junon, associés ainsi qu'il vient d'être dit, aient été désignés sous le nom de *dii conjugales*, comme le voulaient les précédents auteurs. Mais la démonstration de cette erreur ne suffit pas à trancher la question. La réunion des deux divinités sur de nombreux monuments, dont certains au moins ne peuvent guère être expliqués que par les usages relatifs au mariage (ainsi les anneaux signalés par PETER, *op. l.*, col. 2261 et fig.), est un fait établi, dont Wissowa n'apporte aucun essai d'explication. C'est pousser un peu loin le scrupule, que d'écarter le témoignage apporté par toutes ces représentations, sous le prétexte (Wissowa², p. 280) qu'elles sont de provenance étrusque, et les traditions dont on les rapproche romaines : comme si les croyances et les rites romains avaient pris naissance et s'étaient développés dans un monde fermé. Il paraît au contraire légitime d'interpréter les métamorphoses romaines de l'Héraklès grec à l'aide des transformations que le même dieu a subies en d'autres régions de l'Italie et particulièrement en Étrurie. — Les conclusions de Reifferscheid et de Peter ont été admises par HILD, ap. *Dict. Ant.*, s. v. *Juno*, p. 685 et n. 4 ; s. v. *Junones*, p. 690 et n. 9 sq.

et l'autre, aux yeux de ceux qui les contemplaient, le symbole de l'union conjugale (1).

16. La confusion du dieu grec et du dieu romain eut aussi pour conséquence une pénétration réciproque des rites au moyen desquels chacun d'eux était honoré. Parce que le culte du *Genius* avait été de tout temps réservé aux hommes, ceux-ci eurent seuls accès aux cérémonies célébrées à l'*Ara Maxima* (2) ; pour la même raison, l'usage interdit aux femmes le serment par Hercule (3).

17. Enfin, la religion officielle elle-même, si elle se montre attentive à distinguer Hercule du *Genius* — il s'agit alors du *Genius publicus* qui entretient la vie de la cité tout entière (4) —, leur fait pourtant appel dans les mêmes circonstances, et afin d'obtenir de l'un et de l'autre, le même genre d'assistance. On se rappelle le récit fait par Tite-Live (5) des cérémonies de tout ordre célébrées par les vaincus au lendemain de la Trébie, dans le dessein d'attirer à nouveau sur Rome la faveur céleste. Parmi les divinités alors invoquées, l'historien en distingue trois, auxquelles furent décernés des honneurs extraordinaires et dont il ne sépare pas les noms : *Juventas*, Hercule et le *Genius*. Ce choix ne laisse pas de paraître surprenant, si l'on admet, comme le fait Wissowa (6), que *Juventas* est l'équivalent de la déesse grecque Hébé ; il se conçoit au contraire sans peine, lorsqu'on reconnaît dans cette divinité, dont le nom revient rarement dans les textes, la patronne des *juvenes* romains, décimés par la défaite, et dans ses deux compagnons les puissances procréatrices qui appelleront

(1) La lutte d'Hercule et de Junon s'expliquerait par les traditions, répandues en tout pays, qui font de l'hymen un combat entre le sexe qui attaque et celui qui se défend (PETER, *op. l.*, col. 2264) : la présence du phallus et de l'organe féminin sur plusieurs monuments indique avec précision le sens des scènes pseudo-mythologiques qui y sont représentées.

(2) PLUT., *Quaest. Rom.*, 60 ; cf. PETER, *op. l.*, p. 2286 ; DÜRRBACH, *op. l.*, p. 126 et n. 12 ; WARDE FOWLER, p. 29-30 et n. 16, p. 43.

(3) A. GELL., XI, 6, 1 ; cf. PETER, *ibid.* ; DÜRRBACH, p. 125 et n. 15 ; WARDE FOWLER, *ibid.*

(4) WISSOWA², p. 179.

(5) XXI, 62, 9.

(6) WISSOWA², p. 136 et 276.

à la vie et feront grandir les générations nouvelles, rempart de la cité dans une guerre dont la fin ne saurait être prochaine (1).

18. Tous ces faits, rapprochés des observations auxquelles a donné lieu la place d'honneur parfois attribuée sur les peintures de Délos à l'effigie d'Hercule, semblent bien indiquer que le dieu, chaque fois qu'il occupe cette place, est, sous des formes helléniques, l'équivalent du Genius romain (2). Qu'il y ait eu, à Délos, coexistence entre les croyances dont l'*Ἡρακλῆς ἀλεξίκακος* est la source première, et celles qui mettent au nombre des divinités proprement domestiques le héros procréateur, c'est là une hypothèse qui ne se heurte à aucune impossibilité. Les deux *numina* du dieu ne se contredisent en rien, et il est probable qu'au lieu de s'exclure réciproquement, tous deux étaient conjointement l'objet de la vénération des fidèles, qui les distinguaient sans les séparer : tel chef de famille, qui faisait tracer l'image peinte à côté de la porte, s'adressait surtout au premier ; tel autre qui lui réservait la niche, entendait honorer de préférence le second.

19. Les deux séries d'attributions étaient si loin de s'opposer l'une à l'autre, qu'il paraît légitime d'expliquer par l'assimilation d'Hercule avec le Genius la manière dont la figure divine a été parfois rendue, là même où elle occupe la surface du mur, et non l'abri creusé dans la maçonnerie. Ainsi, les dimensions exceptionnelles qu'elle a reçues, par trois fois, à cette place (3) ne sont pas destinées seulement à rappeler la haute stature du fils de Jupiter et d'Alcmène : elles répondent au rang que les fidèles assignaient à celui-ci parmi les autres protecteurs de la

(1) Liv., *ibid.*, 10 : ... *si in decem annos respublica eodem stetisset*. Cette interprétation du texte de l'historien est celle de WARDE FOWLER (*op. l.*, p. 317 et n. 12, p. 332 ; cf. *Rom. Festiv.*, p. 56 et 142 sq.), qui pourtant déclare ailleurs (*Rel. exp. rom. p.*, p. 29-30) que l'assimilation entre Hercule et le Genius lui paraît incertaine. — Voir aussi ci-dessous, ch. ix, § 9.

(2) Par l'assimilation d'Hercule et du Genius s'explique aussi la curieuse représentation d'Hercule (CIL, VI, 274) portant, outre la massue, son attribut traditionnel, des grenades, symbole de fécondité figuré sur les peintures de Délos en l'honneur du Genius (ci-dessous, chapitre xiv, § 5 sq.).

(3) Ci-dessus, p. 224, n. 1, 7° (haut. de la figure 1^m10) ; 2° (figure dont les jambes seules sont conservées ; haut approximative 1^m,25) ; 6° (figure dont la tête et la poitrine sont seules conservées ; haut. approximative 0^m,95).

maison, et font deviner l'importance des hommages qu'ils lui offraient : c'est en effet une règle très fréquemment suivie à Délos, que la taille des personnages soit proportionnée à leur dignité (1). De même, le soin extrême avec lequel le peintre a exécuté, dans un ensemble dont les autres parties ont été l'objet d'un travail plus hâtif, l'une de ces images (2), les précautions qu'il a prises afin de bien équilibrer la silhouette, l'emploi de plusieurs rehauts successifs, détaillant le modelé du torse et des membres (3), tous ces scrupules d'exécution, si rares à Délos, révèlent à leur manière la préoccupation, à laquelle obéissait l'artiste, d'exprimer par le dessin et la couleur la primauté dont le dieu jouissait à ses yeux comme à ceux des fidèles, sans parler même de l'emplacement privilégié qui la consacrait (4). Tous ces menus faits, si secondaires qu'ils puissent sembler, ne doivent pas être négligés : ils s'expliquent de la manière la plus naturelle si l'on admet que les adeptes de la religion domestique romaine, tout en continuant à honorer le gardien fidèle dont la force invincible veille

(1) Ci-dessus, p. 85 et n. 4 et 5 ; cf. ci-dessous, Appendice VII, § 8 et notes.

(2) Ci-dessus, p. 224, n. 1, 7^o.

(3) Voir *DRP*, p. 137, l. 24 sq. et PLASSART, *BCH*, 1916, p. 186-87.

(4) On notera d'ailleurs qu'aucune niche ne s'ouvre dans le mur sur lequel est tracée cette figure d'Hercule. En absence de tout abri, l'effigie du dieu a été placée (*DRP*, pl. XIII, 1), évidemment à dessein, au milieu même du panneau historié, à la fois tout contre l'autel et exactement au-dessus de la plate-forme qui le couronne et où brûlait le feu du sacrifice. Ces particularités permettent de supposer qu'ici, de même que dans la niche dont il a été parlé plus haut (ci-dessus, p. 233 et n. 5), c'est surtout l'Hercule-Genius que le peintre a voulu représenter.

On pourrait être tenté d'aller plus loin et de supposer que, l'identification ayant été totale entre le Genius et Hercule, la libation des *togati*, qui est représentée sur le revêtement de l'autel (*DRP*, p. 141, l. 39 ; voir fig. 54 et pl. XXI), s'adresse non à la première divinité, mais à la seconde. Toutefois ce que nous savons des pratiques observées dans le culte d'Hercule s'oppose à cette hypothèse. Les fidèles sacrifiaient à Hercule *graeco ritu* (WISSOWA², p. 274 et n. 4), c'est-à-dire la tête découverte et ceinte d'une couronne. Or les *togati* mis en scène sur l'autel ont, au contraire, la tête recouverte par un pan de leur toge, ramené jusque sur le front, ainsi qu'il était d'usage dans les cérémonies célébrées en l'honneur des divinités romaines, et en particulier du Genius (ci-dessus, p. 31 sq.) : dans le composé Hercule-Genius, c'est le dieu romain qui apporte les éléments essentiels, recouverts par une enveloppe hellénique.

au seuil de la maison, l'avaient peu à peu transformé de manière à le rendre plus puissant encore et plus vénérable, faisant de lui la personnification permanente du principe de vie dont le *pater familias* est l'incarnation passagère, se servant de ses traits pour donner un aspect anthropomorphique à la vieille divinité indigène, demeurée à l'état de pur concept, en l'honneur de laquelle chaque famille célébrait, de toute ancienneté, le culte fondamental, à la fois signe et condition de sa propre perpétuité (1).

*
* *
*

20. Comparées à celles de Délos, les peintures religieuses découvertes dans les habitations pompéiennes traduisent, avec plus de netteté encore, la prédominance de l'Hercule-Genius sur l'héritier de l'Ἡρακλῆς ἀλεξίκακος ; elles montrent, en second lieu, comment le type grec du dieu s'est altéré, afin de s'adapter de plus près aux croyances romaines qu'il revêtait d'une forme concrète.

21. D'abord, la représentation d'Hercule se rencontre à Pompéi presque aussi souvent à l'intérieur qu'à la façade de la maison (2). Sans doute le fait n'est pas particulier à cette

(1) Le culte d'Hercule présente à Délos, en dehors des sanctuaires domestiques, des formes diverses : P. ROUSSEL, *Dél. c. ath.*, p. 274 et n. 3 et 4, p. 275 et n. 6 ; HATZFELD, *Les trafic. ital.*, p. 351-52. — L'hypothèse que nous proposons au sujet du caractère pris par cette divinité à la façade des maisons n'est nullement en opposition avec les textes épigraphiques qui concernent d'autres *numina* d'Hercule. Au contraire, la dévotion particulière des *negotiatores* à l'égard du dieu qui favorise toute opération commerciale contribue peut-être pour sa part, à expliquer que celui-ci ait pris, dans la religion privée, la place qui lui a été en effet attribuée. En tous cas, nous sommes pleinement d'accord avec M. J. Hatzfeld, lorsqu'il constate qu'Hercule est un des dieux à qui « les trafiquants italiens ont le plus fidèlement gardé son caractère latin en Grèce, quoiqu'il fût lui-même d'origine hellénique ».

(2) Ci-dessus, p. 229 et n. 2, 3 et 5. — Cinq des peintures montrant la figure ou les attributs d'Hercule ont été découvertes à l'intérieur de la demeure : dans la cuisine ou le *pistrinum* (HELBIG, n° 69 ; *Not. Sc.*, 1911, p. 214), dans une salle sans destination particulière (*R. Mitt.*, 1893, p. 26), dans la cour, aux flancs de l'autel domestique (HELBIG, n° 77 ; MAU-KELSEY², p. 417).

seule figure : il concorde au contraire avec les observations auxquelles donnent lieu toutes les images sacrées en général (1). Quelles que soient les raisons, difficiles à discerner, par où s'explique l'abandon de l'usage encore suivi à Délos, il est sûr qu'une transformation profonde a modifié, dans l'intervalle de temps qui sépare les deux séries de monuments, toutes les traditions relatives à l'emplacement du sanctuaire domestique et des peintures qui sont l'expression durable du culte (2). Mais tandis que l'exode des autres effigies de la rue vers une des salles de la demeure ne changeait rien au sens que leur prêtaient les fidèles, il en était tout autrement de celle d'Hercule, à cause des vertus prophylactiques qu'elle possédait : elle perdait sa puissance d'inhibition par le fait même qu'elle quittait le lieu où celle-ci s'était jusque-là exercée ; comment en effet, du local intérieur dans lequel il était désormais confiné, le dieu aurait-il veillé sur les abords de la maison, qu'il inspectait naguère d'une manière permanente ? Cette considération n'empêcha pas les fidèles d'imposer à l'Hercule de la porte, au moins dans bien des cas, le même déplacement qu'aux autres divinités de la famille et du foyer : preuve que ses attributions de gardien domestique avaient, dès lors, à demi disparu, d'autres s'y étant pour ainsi dire superposées. Les premières ne pouvaient que perdre davantage encore de leur importance à la suite du transfert qu'elles n'avaient pas réussi à conjurer.

22. Les peintres de Pompéi ont introduit deux innovations principales dans la donnée, purement hellénique, mise en œuvre sur les monuments qui font l'objet de la présente étude (3).

(1) Par une exception digne de remarque, la figure de Mercure tenant dans l'une des mains, tendue en avant, la bourse de cuir, image qui se rencontre fréquemment à Pompéi à la façade de la maison, parfois associée à celle d'Hercule, est restée, plus que celle-ci, fidèle à l'emplacement voisin de la porte (ci-dessous, chapitre VIII, § 21) : toutefois elle a aussi, plus d'une fois, émigré à l'intérieur de la maison.

(2) Ci-dessous, ch. XI, § 53 sq. ; ch. XVIII, § 39 sq.

(3) Du moins sur ceux d'entre eux qui n'étaient pas trop mutilés au moment de la découverte pour entrer en ligne de compte ici : ci-dessus, p. 224, n. 1, 2^o et 7^o. — On ne saurait dire quel était le geste de la main droite sur la peinture signalée *ibid.*, 6^o ; cette main était tendue presque horizon-

Aux attributs qui font reconnaître le dieu, peau de lion et massue, ils ont, la plupart du temps, ajouté le *skyphos*, ce vase qui, comme la *patera*, servait aux libations, mais paraît avoir été employé à l'exclusion de tout autre lors des offrandes faites à Hercule (1). Debout — la pose est l'une de celles qui ont été décrites plus haut (2) —, le fils de Jupiter tient, du bras et de la main gauche tout à la fois, son arme et son vêtement, tandis que la main droite, tendue à la hauteur de la ceinture, porte l'ustensile rituel (3). L'intention de l'artiste apparaît plus clairement, lorsqu'il a pris soin de figurer, outre l'action accomplie, le lieu où elle s'accomplit. Une des images dont nous parlons montre, à côté d'Hercule, l'autel domestique avec son revêtement de stuc orné de marbrures, les deux touffes de laurier qui l'encadrent, le foyer qui y est allumé (4) ; c'est dans la flamme sacrée que le porteur du *skyphos* s'apprête à verser ici le contenu de ce vase : geste évidemment copié sur celui du *Genius libans*, et s'expliquant par la même convention, celle qui fait accomplir par la divinité l'acte de dévotion dont le fidèle s'acquitte en son honneur.

23. D'autres peintures montrent, en même temps qu'Hercule, la victime destinée à lui être sacrifiée, un porc (5). L'animal trotte en liberté auprès du dieu (6) ; ou bien, sans rien perdre de la gravité que lui confère son équipement héroïque, celui-ci le tient en laisse, au moyen d'une corde savamment fixée autour du groin, et le traîne à sa suite, tel un *vilicus* allant vendre au marché le bétail de la ferme (7). Le ventre de la bête est

talement *ibid.*, 4^o : il est possible que la peinture ait été du même type que celles dont il est fait mention ci-dessous, n. 3.

(1) WISSOWA², p. 274 et n. 7 ; POTTIER, ap. *Dict. Ant.*, s. v. *Scyphus*, p. 1160 et n. 20. Voir MACROB., *Sat.*, V, 21, 16 : *Scyphus Herculis poculum est ita, ut Liberi Patris cantharus*.

(2) Ci-dessus, p. 225, n. 2 et 3.

(3) HELBIG, *Wdgm.*, nos 27 et 69 ; SOGLIANO, *PM*, n^o 4 ; *Not. Sc.*, 1911, p. 420-21 et fig. 2^a ; probablement aussi *Not. Sc.*, 1912, p. 62-63 et fig. 2.

(4) *R. Mitt.*, 1893, p. 26 = DE-MARCHI, I, p. 89 et fig.

(5) DÜRRBACH, *op. l.*, p. 117 et n. 5. Cf. PHAEDR., V, 4, 1 :

Quidam immolasset verrem quum sancto Herculi...

(6) HELBIG, *Wdgm.*, nos 27 et 69 ; *R. Mitt.*, 1893, p. 26 ; 1901, p. 318 sq.

(7) *Not. Sc.* 1912, p. 62-63 et fig. 2.

ceint de la *vitta*, selon l'usage (1) ; à son cou pend parfois une clochette (2). — L'association d'Hercule et du porc se retrouve aussi hors de Pompéi (3). Pour ne citer qu'un seul exemple, sur un autel d'Ostie (4), entre les deux groupes symétriquement formés par la figure habituelle du Lare et par celle de son compagnon, le personnage capripède où il convient, croyons-nous, de reconnaître le *Lar agrestis*, confondu avec Silvanus (5), s'intercale un Hercule, debout près de l'autel flambant, vers lequel il tend la main droite : derrière lui un énorme verrat est paré pour le sacrifice. L'image liturgique où apparaît le porc poussé vers l'autel par le sacrificateur, est à Délos, on s'en souvient, consacrée au Lare (6), divinité quotidiennement associée au Genius dans les prières des fidèles, et, d'après certaines croyances, presque confondue avec celui-ci (7). Il n'est pas impossible que, par l'intermédiaire du Genius, l'influence du Lare se soit aussi exercée sur l'Hercule protecteur du *pater familias* et des siens (8).

2°. En tous cas, la représentation pompéienne du dieu (9) paraît bien être le résultat de la combinaison, assez artificielle et d'ailleurs médiocrement stable, de figures à l'origine distinctes, comme les croyances qu'elles traduisaient : le rapprochement et le mélange de ces formes diverses ne se serait jamais produit,

(1) HELBIG, n° 69 ; *Not. Sc.*, 1912, p. 62-63 et fig. 2.

(2) HELBIG, n° 69. Pour ce qui est des détails de toute cette mise en scène, voir, à titre de comparaison, ci-dessus, p. 86 sq.

(3) PETER, ap. ROSCHER, *Lexicon*, I, 2, *Vorl. Nachtr.*, col. 2951 et fig., col. 2965.

(4) *Not. Sc.*, 1916, p. 145 sq. et fig. 4, 4^a et 5 (= CONSTANS, *J. des Sav.*, 1917, p. 467).

(5) BULARD, *BCH*, 1923, p. 478 sq. et fig. 2.

(6) Ci-dessus, p. 57 sq. Le rapprochement paraîtra tout à fait légitime, si l'on se souvient que la victime à l'origine réservée à Hercule est non le porc, mais la génisse : WISSOWA², p. 274 et n. 6.

(7) DE-MARCHI, I, p. 45 et 73.

(8) Comme au Lare, les fidèles demandent à Hercule de les protéger lorsqu'ils entreprennent un voyage : WISSOWA², p. 279 et n. 5.

(9) Toutefois on notera que, par exception, Hercule est parfois représenté sur les peintures religieuses de Pompéi, sans le porc ni le *skyphos* : ainsi, *Not. Sc.*, 1911, p. 218.

si les croyances elles-mêmes ne s'étaient peu à peu pénétrées les unes les autres, à la faveur des cérémonies célébrées autour de l'autel domestique. La confusion des cultes est antérieure à la contamination des images, puisque l'Hercule-Genius de Délos, tel du moins qu'il apparaît là où son effigie s'est parfaitement conservée, ne se distingue en rien de l'Héraklès purement hellénique. Mais la transformation du type divin, une fois commencée, paraît s'être poursuivie rapidement : à Pompéi, Hercule est en passe de devenir, dans certaines maisons, une sorte de divinité panthée de la famille et du foyer.

CHAPITRE VIII

MERCURE PORTANT LA BOURSE

1. L'image de Mercure se rencontre deux fois au moins à l'entrée des maisons de Délos.

2. Sur la première effigie (1), conservée presque en entier, le dieu est aisément reconnaissable. Tourné vers la gauche, courant ou marchant à grandes enjambées, il est fortement penché en avant. Il porte une chlamyde, attachée autour du cou et qui flotte par derrière, laissant tout le corps à nu : un des pans de ce vêtement — aujourd'hui effacé en grande partie — est maintenu et ramené en avant par la main gauche, qui porte le caducée. De la main droite tendue, Mercure tient, par l'ouverture fermée, une ample bourse de cuir en forme de sac. Sa coiffure est un pétase aplati, qui semble posé sur le sommet du crâne.

3. La seconde figure est au contraire incomplète (2). Le haut de la poitrine, le cou, la tête, le bras droit levé ou tendu, ont disparu. Le personnage, tourné vers la gauche, s'avance, comme le précédent, à pas rapides. Son principal vêtement est une tunique courte, de couleur verte, serrée et retroussée autour de la taille ; mais il porte aussi le manteau, dont on distingue derrière lui, les plis soulevés par le vent, et ramassés de la main gauche (3). La baguette, à l'extrémité inférieure légèrement incurvée, que tient aussi cette main, est sans doute celle qui forme le caducée. Un *graffite*, tracé à la pointe à gauche de la peinture

(1) *DRP*, n° 12, p. 92, l. 8 (BULARD, *PMD*, pl. V, fragment c).

(2) *DRP*, n° 9, p. 78, l. 23 sq. et pl. IV ; (cf. BULARD, *PMD*, pl. IV).

(3) Sur les vêtements du personnage et leur couleur indicatrice, voir ci-dessous, p. 248 et n. 1.

et inspiré par elle, indique que la tête était recouverte d'un pétase en forme de cône très écrasé, coiffure fréquemment attribuée à Mercure sur les images pompéiennes du même genre (1). La touche de couleur rouge (2) qui surmonte le *graffiè* pourrait être l'extrémité d'une des trois houppes pendantes, qui ornent souvent la bourse du dieu (3). Enfin, on remarquera que les *calcei* à tige basse, dont les pieds sont chaussés, ont été tracés non en noir comme ceux des fidèles représentés sur un grand nombre de nos revêtements historiés, mais en rouge vif : le *calceus mulleus* auquel le rouget (*mullus*) a donné son nom, passait pour avoir été l'un des insignes royaux, à Albe puis à Rome. César le fit revivre et les empereurs l'adoptèrent après lui. Il est probable qu'il fut, dans l'intervalle, réservé aux effigies divines ; le *calceus* des patriciens, même celui des sénateurs, était noir comme la chaussure du simple citoyen, mais d'un noir plus intense, obtenu au moyen d'une teinture spéciale (4). En tous cas, le *calceus* rouge se retrouve porté par Mercure sur plusieurs peintures pompéiennes (5).

(1) Par exemple, peinture (inédiée croyons-nous) de la Reg. V, Ins. Vⁿ n° 9.

(2) Omise sur *DRP*, pl. IV ; indiquée sur *PMD*, pl. IV.

(3) SOGLIANO, *PM*, n° 40 ; *Not. Sc.*, 1911, p. 419 et fig. 2^a, etc. (en particulier le monument dont il est fait mention ci-dessus, n. 1). — Voir aussi les peintures décoratives décrites par HELBIG (*Wdgm.*, nos 357 et 358 = S. REINHACH, *RPGR*, p. 96, 1 et 5) où est traité, en dehors de toute intention religieuse, le motif du Mercure à la bourse.

(4) HEUZEY, ap. *Dict. Ant.*, s. v. *Calceus*, p. 818-19.

(5) SOGLIANO, *PM*, nos 1, 2, 39. Parfois (*Not. Sc.*, 1905, p. 85), les lacets seuls sont rouges, la chaussure étant verte.

Aux deux peintures de Délos décrites ci-dessus, il convient de joindre, sous toutes réserves, les restes de trois autres, extrêmement effacées ou mutilées, mais où l'on croit bien retrouver l'effigie du Mercure courant :

1° *DRP*, n° 11, p. 87, l. 2 (fig. 17) : personnage unique, dans une niche, courant ou marchant à grandes enjambées (ce mouvement rapide est aussi celui des fidèles porteurs du rhyton, étudiés ci-dessus, p. 171 sq., qui ont donné naissance au type bien connu des Lares : mais ces fidèles sont figurés à Délos de chaque côté de la niche, lorsqu'il y en a une, non à l'intérieur de l'abri : ci-dessus, p. 171, n. 1, 5°).

2° *DRP*, n° 22, p. 118, l. 1 (pl. X, 1) : personnage unique, dans une niche, courant ou marchant à très grandes enjambées : ses *calcei* sont rouges et munis

*
* *

4. L'image du dieu à la bourse (1) est connue par un grand nombre de monuments, bronzes ayant servi au culte domestique (2), peintures de même destination exhumées à Pompéi (3), pierres gravées (4), etc. Elle a pris deux formes principales, à chacune desquelles correspond une des figures de Délos. Tantôt, pareil à certaines représentations purement helléniques d'Hermès, Mercure est nu sous la chlamyde soulevée par le vent (5). Tantôt il a adopté le costume romain (6) : tunique courte, dessinant parfois autour de la ceinture un *sinus* plus ou moins ample, et

de deux *ligulae*. — Une autre divinité, Hercule, occupe le fond de la seconde niche, placée à droite de la porte, comme la première l'est à gauche (*DRP*, p. 119, l. 32 et pl. X, 2).

3° *DRP*, n° 23, p. 127, l. 3 (pl. XI, 2) : personnage unique, à la différence des deux danseurs qui se font face un peu plus haut (pl. XI, 2 ; *DRP*, p. 126 et l. 23 et 25) ; mouvement de course ; *calcei* montants, rouges, munis de lacets d'un rouge plus foncé.

On a indiqué ci-après, Appendice III, pour quelles raisons certaines figures, elles aussi mutilées et dont l'allure rappelle assez celle du Mercure à la bourse doivent pourtant être jointes à une autre série de représentations.

(1) A. LEGRAND, ap. *Dict. Ant.*, s. v. *Mercurius*, p. 1818-19 ; SCHERER, ap. ROSCHER, *Lexicon*, s. v. *Hermes*, col. 2425 sq. ; STEUDING, *ibid.*, s. v. *Mercurius*, col. 2807-08 ; WISSOWA², p. 305.

(2) S. REINACH, *Rép. Stat.*, II, p. 154 sq. ; III, p. 43 sq. ; IV, p. 84 sq. ; V, p. 67-71 ; cf. FRIEDERICH, *Berl. ant. Bildw.* ; *Kl. K.*, p. 407 sq. — De nombreux exemplaires ont été trouvés dans les maisons privées de Pompéi : *Bull. Inst.*, 1881, p. 23 ; 1883, p. 148 ; *Not. Sc.*, 1881, p. 437 ; 1891, p. 376 ; 1916, p. 121, fig. 3, etc.

(3) HELBIG, *Wdgm.*, nos 7, 10-20, 68 ; SOGLIANO, *PM*, 1-3, 39 et 40 ; *Bull. Inst.*, 1873, p. 240 ; *Röm. Mitt.*, 1901, p. 319 et 363 ; *Not. Sc.*, 1879, p. 282 et 283 ; 1889, p. 126 ; 1905, p. 86 et 131 ; 1911, p. 419 et fig. 2^a ; 1912, p. 179, fig. 3 ; *Rev. Arch.*, 1923, I, p. 292. — Hors de Pompéi, voir par exemple à Ostie : S. REINACH, *RPGR*, p. 273, 1 et *Not. Sc.*, 1920, p. 162-63 et fig. 5.

(4) SCHERER, *op. l.*, col. 2427.

(5) HELBIG, *Wdgm.*, nos 7, 14, 15, 16, 20 ; SOGLIANO, *PM*, 39, etc. — Ce type purement hellénique du dieu (la bourse mise à part) apparaît sur les vases peints dès le v^e siècle : LEGRAND, *op. l.*, p. 1813-1814.

(6) Voir les remarques faites, au sujet de ce costume romain d'Hermès, par SCHERER, *op. l.*, col. 2428.

pallium que la course fait flotter par derrière, comme tout à l'heure la chlamyde (1).

5. L'origine du type a autrefois donné lieu à de nombreuses discussions. Plusieurs auteurs, à la suite de Brunn (2), l'ont cru de provenance hellénique. Friederichs le faisait remonter à une création de Lysippe (3). Schreiber (4), le retrouvant sur des vases métalliques à reliefs, de fabrication alexandrine, qu'il attribuait à la période hellénistique, n'hésitait pas à admettre que l'art gréco-égyptien de ce temps l'avait emprunté tel quel à celui de la Grèce propre. S'il convient, ainsi que l'a indiqué Furtwängler (5), de faire descendre jusqu'à l'époque romaine ces produits de la toreutique alexandrine, dont le témoignage perd par là-même toute valeur, il n'en reste pas moins vrai qu'un petit nombre de monuments purement grecs, monnaies ou plombs frappés par des magistrats, assignent comme attribut à Hermès la bourse, probablement par allusion à l'Hermès ἐμπολαῖος ou ἀγοραῖος, qui présidait aux transactions

(1) HELBIG, *Wdgm.*, nos 10, 12, 13, 17, 18, 68 ; SOGLIANO, *PM*, nos 1, 40, etc. — On remarquera que la couleur verte dont est peinte la tunique de Mercure sur le second des monuments de Délos (ci-dessus, p. 245, et n. 2) est celle qui est le plus souvent attribuée à ce vêtement sur les peintures pompéiennes (HELBIG, *Wdgm.*, nos 10, 17 ; SOGLIANO, *PM*, nos 1, 2 ; *Not. Sc.*, 1879, p. 283, etc.), et la seule qui soit employée pour le représenter en dehors du blanc cerné ou ombré de rouge (HELBIG, *Wdgm.*, nos 12, 18 ; SOGLIANO *PM*, no 40 ; *Not. Sc.*, 1905, p. 86). Le vert sert aussi parfois pour la chlamyde du dieu (SOGLIANO, *PM*, no 39 ; *Not. Sc.*, 1905, p. 86). Quant au *pallium*, c'est le rouge qui lui est, en général, réservé (HELBIG, *Wdgm.*, nos 12, 17, 18 ; SOGLIANO, nos 1, 40) ; on remarquera qu'il est aussi de cette couleur sur la peinture de Délos dont il vient d'être parlé : les ombres en sont vertes à cause de l'emploi, fréquent dans l'île, des couleurs complémentaires opposées conventionnellement pour obtenir certains effets (*DRP*, p. 47 et n. 7 sq.). Ainsi la couleur même des vêtements portés par le personnage aide à reconnaître en lui un Mercure.

(2) *Bull. Inst.*, 1859, p. 103 ; opinion critiquée par SCHERER, *op. l.*, col. 2426.

(3) *Berl. Ant. Bildw.*, *Kl. K.*, p. 408.

(4) SCHREIBER, *Alexandr. Toreutik* (*Abh. d. Kön. sächs. Gesellsch. d. Wiss. ; phil.-hist. Kl.*, 1893), p. 317, no 5 ; 319, no 9 et fig. 61 ; 323, no 18 β ; 360, no 116 β ; 370 no 142 ; 456-57.

(5) *Berl. philol. Woch.*, 1895, p. 816. — L'opinion de FURTWAENGLER a été suivie par A. LEGRAND, *op. l.*, p. 1818 ; SCHERER, *op. l.*, col. 2425-26 ; STEUDING, *op. l.*, col. 2807 sq.

commerciales dans certaines cités (1), par exemple à Athènes. — Mais la représentation du dieu à la bourse paraît n'avoir pas été employée fort souvent en pays grec : elle n'y donna pas naissance à un type particulier d'Hermès, fixé par une tradition rigoureuse. Les Romains au contraire, séduits par un symbole qui traduisait avec bonheur la conception du dieu la plus répandue parmi eux, ont fait de la bourse un des attributs distinctifs de leur Mercure ; de plus, chaque fois qu'ils ont placé cet objet entre les mains du personnage divin, ils ont eu soin de prêter à celui-ci l'allure, le geste et jusqu'au costume qui conviennent à la personnification du lucre : démarche précipitée, ou course à toutes jambes qui ne permettent pas à qui veut de l'atteindre (2), bras tendu en avant, à la fois pour offrir à tout venant et pour mettre hors de la portée des importuns le sac qui est le réservoir des richesses, vêtements légers où le vent se joue sans nuire à la célérité de celui qui les porte. Cette image divine, tracée sur un grand nombre de monuments, parfois modifiée mais non altérée par des variantes de détail, est celle-là même dont les peintures de Délos font connaître deux exemplaires nouveaux : d'elle seule, il est permis d'affirmer qu'elle appartient en propre au répertoire iconographique de la religion romaine.

6. L'interprétation de ce type très répandu n'a pas donné lieu aux mêmes divergences d'opinion que la détermination de ses origines. La plupart des auteurs sont d'accord pour reconnaître dans la figure à la bourse, partout où elle se rencontre, le dieu du commerce (3). Ils rappellent que Mercure a été à

(1) A LEGRAND, *op. l.*, p. 1813, n. 9 et 10 ; STEUDING, *op. l.*, col. 2808 ; références dans ROSCHER, *Hermes der Windgott*, p. 87, n. 329. — On donnait aussi à Hermès les épithètes de παλιγκάπηλος de κερδέμπορος (ROSCHER, *ibid.*). Il n'est pas sûr, comme l'affirme le même auteur (*op. l.*, p. 88, n. 330) que le type couramment employé pour représenter l'Hermès de l'Agora (de quelque nom qu'il fût désigné) était en Grèce celui du dieu portant la bourse.

(2) C'est bien rarement et par exception que le Mercure à la bourse est représenté tout à fait au repos, comme sur la peinture pompéienne publiée dans *Not. Sc.*, 1911, p. 419 et fig. 2^a, p. 420-21 : le vêtement, descendant presque jusqu'aux chevilles et muni, autour du cou, d'une large bande foncée, descendant en forme de V sur la poitrine, est aussi exceptionnel.

(3) SCHERER, *op. l.*, col. 2426 ; WISSOWA², p. 305.

Rome — son nom l'indique déjà — honoré surtout en qualité de protecteur du négoce et des négociants (1), que les termes dont se servent les fidèles pour définir ses attributions lorsqu'ils l'invoquent, sont ceux de *mercator*, de *negotiator*, de *nundinator*, etc. (2). Ils constatent, en ce qui concerne spécialement les peintures où est reproduite l'effigie du Mercure à la bourse, que ces représentations se rencontrent le plus souvent, à Pompéi, non pas jointes aux autres images sacrées, dans l'*atrium*, la cuisine, ou toute autre salle, mais en dehors de la demeure, appliquées aux murs qui bordent celle-ci du côté de la rue. Ils font remarquer que ces tableaux, au lieu d'occuper le voisinage de la porte desservant l'habitation elle-même, sont presque toujours tracés à côté des baies plus amples par où l'on pénétrait dans les boutiques ou les échoppes adossées à la maison, mais ayant leur destination et leur vie propres. L'image du dieu n'indiquait donc pas — toujours d'après les mêmes érudits — un emplacement réservé au culte, comme le faisaient, à l'intérieur du logis, les peintures consacrées au Genius, aux Lares, aux autres divinités domestiques. Sa présence à l'endroit qu'elle occupe s'explique par une autre idée religieuse, le désir de placer sous le patronage du dieu la *taberna*, le commerce dont celle-ci est le siège, et le trafiquant lui-même (3) : exposée à la vue de tous les passants, elle sert aussi à provoquer leur attention, et attire les clients à la manière d'une enseigne.

* * *

7. Avec cette interprétation, généralement admise, cadrent mal les observations suivantes, auxquelles donne lieu l'examen des deux monuments de Délos, ou plutôt de la situation que leur a assignée la volonté des fidèles.

(1) WISSOWA², p. 304-305.

(2) WISSOWA², p. 305 et n. 5.

(3) DE-MARCHI, I, p. 81 et n. 1 (cf. p. 303) ; MAU-KELSEY², p. 236 ; SCHERER, *op. l.*, col. 2428. — HELBIG, dans ses *Wandgemälde*, a distingué avec soin les « Gottheiten an Aussenwänden der Häuser » (nos 7-30), parmi lesquelles Mercure est la plus fréquemment représentée, et les « Hausgottheiten » (nos 31-95), Génie, Lares et Pénates ; SOGLIANO, *PM*, nos 1-8 et 9-71, a adopté la même division.

8. La première peinture (1) est contiguë non à la porte d'une des nombreuses boutiques, qui, à Délos comme à Pompéi, ouvraient directement sur la rue, mais à l'entrée d'une cage d'escalier, par où l'on accédait au premier étage de la maison, indépendant du rez-de-chaussée. Rien ne permet de supposer que la partie haute de la construction ait pu servir au commerce ; la présence d'un autel, occupant l'encoignure formée par la première volée de l'escalier et l'un des murs auxquels s'appuie celui-ci, paraît au contraire indiquer que l'étage formait une demeure privée, de même que le rez-de-chaussée, muni de ses autels propres (2). L'étroit panneau dont Mercure remplissait la partie supérieure (3) surmontait immédiatement le massif de maçonnerie autrefois revêtu de stuc ; les autres peintures, celles qui remplissaient le bas du rectangle, ont disparu, et il est impossible d'en deviner le sujet : mais le rapport d'extrême proximité qui existe entre l'autel et la figure sur laquelle se fixaient naturellement les regards des fidèles célébrant le culte, suffit à indiquer que le dieu représenté à cette place privilégiée ne pouvait être tenu à l'écart des cérémonies auxquelles son image semblait présider (4).

9. La composition, beaucoup plus vaste, dont fait partie la seconde image de Mercure (5), est située à l'entrée d'une pièce ouvrant sur la rue, au Nord du *Magasin* d, avec lequel elle fait corps, sans toutefois communiquer avec lui. On serait, au premier abord, tenté de reconnaître dans ce local soit une boutique, soit quelque dépôt de marchandises (6). Mais, ainsi que l'a fait remarquer l'auteur des fouilles pratiquées

(1) Ci-dessus, p. 245, n. 1.

(2) BULARD, *DRP*, p. 89, l. 5 et 91, l. 5.

(3) La cassure qui limite au bas cette partie est à 0^m,70 environ au-dessus du niveau où se trouvait la plate-forme supérieure de l'autel.

(4) La place occupée par la figure de Mercure est comparable, par exemple, à celle que remplit la figure d'Hercule sur le monument décrit, *DRP*, n° 25, p. 137, l. 18.

(5) Ci-dessus, p. 245, n. 2.

(6) C'est l'interprétation des lieux qu'a adoptée, sous toutes réserves, M. S. REINACH, en reproduisant l'une des peintures exécutées à cette place (celle qui est commentée ci-après, chapitre ix), dans *RPGR*, p. 346, 2.

dans cette partie du quartier marchand, il existe, à la face intérieure de l'un des murs, certains indices révélant l'existence d'un escalier de bois, autrefois appliqué contre la paroi, et qui desservait fort probablement tout le premier étage du magasin, dont on ne retrouve l'accès dans aucune autre partie du rez-de-chaussée (1). Cette disposition particulière, adoptée par l'architecte, explique qu'il y ait eu, à l'entrée d'une simple salle n'ayant guère pu constituer à elle seule une habitation, non seulement des peintures murales à sujet religieux, mais encore — les fondations en subsistent de l'autre côté de la porte, au-dessous des restes fort mutilés d'un second panneau historié (2) — un autel de même construction que celui des maisons privées et ayant servi comme eux aux cérémonies de la religion familiale. Et c'est pourquoi aussi l'image de Mercure se superpose, dans le panneau principal, à celles des deux lutteurs, de la palme et du vase, sujets particulièrement fréquents à Délos et dont on a montré plus haut l'étroit rapport avec les croyances et les pratiques auxquelles donnait lieu la religion privée, dans les maisons peuplées de *Πωμαῖοι* (3) : ici encore, il est évident que le Mercure porteur de la bourse était placé au nombre des divinités proprement domestiques auxquelles s'adressait le culte célébré par chaque famille à la porte de sa demeure.

*
* * *

10. Au demeurant, le fait n'est pas particulier à Délos. A y regarder de près, les découvertes de Pompéi confirment les constatations qui viennent d'être signalées. S'il est vrai que le Mercure à la bourse se rencontre très fréquemment, dans la seconde des deux villes, à la façade des boutiques, tant s'en faut qu'il n'ait été figuré que là. On le retrouve non seulement à l'intérieur d'échoppes (4) — la figure du dieu pourrait y avoir le

(1) JARDÉ, *BCH*, 1906, p. 656-57.

(2) *DRP*, n° 9, p. 77, l. 8.

(3) Ci-dessus, p. 97 sq. ; p. 139 sq.

(4) SOGLIANO, *PM*, nos 39 (intérieur d'une *caupona* : l'image de Bacchus répond à celle de Mercure) et 40 (Mercure seul).

même sens que sur le mur extérieur (1) —, mais encore jusque dans l'arrière-boutique qui était le domicile privé du marchand, le lieu où celui-ci avait son foyer (2). Il est reproduit pareillement dans nombre d'habitations, où le commerce ne tenait aucune place, ici dans l'*atrium* (3), là dans une des pièces qui donnent sur cette partie de la maison (4), ailleurs dans le *pistrinum* (5), asile le plus reculé de la religion domestique. Les peintures où il est mis en scène sont, comme les autres images sacrées, toutes voisines de l'autel ou de la niche près desquels se célébrait le culte (6). Elles associent le dieu soit aux protecteurs habituels de la famille et du toit familial, le Genius, les Lares, Vesta (7), soit à d'autres divinités, adorées dans les sanctuaires de la cité, mais qui étaient, par surcroît, l'objet d'une dévotion particulière de la part du maître de la maison (8).

11. On notera en outre que parmi les petits bronzes votifs, trouvés à Pompéi, qui représentent le dieu muni du même attribut, plus d'un était resté *in situ*, dans le laraire où la piété des fidèles l'avait consacré, à côté d'effigies du même genre représentant tantôt les Lares (9), tantôt Minerve (10), tantôt

(1) On remarquera toutefois que, dans une de ces boutiques, l'image du Mercure à la bourse est associée à celle du Genius, placée symétriquement à la première de l'autre côté de la porte : *Not. Sc.*, 1879, p. 282.

(2) *Not. Sc.*, 1889, p. 26 = *R. Mitt.*, 1889, p. 28. — Le buste de Mercure, sinon l'effigie entière du dieu, est associé au Genius, aux Lares et à diverses autres divinités tutélaires sur une autre peinture religieuse, découverte, elle aussi, dans une arrière-boutique : DE-MARCHI, I, p. 101, l = *Not. Sc.*, 1883, p. 425.

(3) *Not. Sc.*, 1905, p. 131. — Voir aussi *Rev. arch.*, 1923, I, p. 292 (tête de Mercure dans une petite niche) : l'emplacement exact de cette peinture n'est pas indiqué, mais il est certain qu'elle est placée à l'intérieur de la maison.

(4) *Not. Sc.*, 1879, p. 283 (petite pièce, voisine de l'une des *alae*).

(5) HELBIG, *Wdgm.*, n° 68.

(6) *Röm. Mitt.*, 1901, p. 319 sq. ; *ibid.*, p. 363 (niches) ; HELBIG, *Wdgm.*, n° 68 (autel). — Voir aussi, dans une niche, la tête de Mercure signalée ci-dessus, n. 3.

(7) HELBIG, *Wdgm.*, n° 68 ; *R. Mitt.*, 1901, p. 363.

(8) *Not. Sc.*, 1879, p. 283 (Jupiter) ; *R. Mitt.*, 1901, p. 319 sq. (Jupiter, Bacchus, la Vénus pompéienne, la Victoire, Hercule, Minerve) ; etc.

(9) *Bull. Inst.*, 1883, p. 148 (Mercure entre les deux Lares).

(10) DE-MARCHI, I, p. 86 et n. 2.

tout un panthéon domestique : Les Lares, Apollon, Esculape, Hercule (1).

12. Enfin il est certain qu'à la faveur de ce voisinage, un lien de parenté finit par se créer entre le Mercure à la bourse et les divinités adorées près du foyer, à tout le moins l'une d'elles, le Lare. On voit en effet, sur une des peintures signalées ci-dessus (2), le jeune dieu reconnaissable à ses insignes habituels, bourse et caducée, pétase ailé, ailes aux pieds, mais portant un costume agencé tout autrement qu'à l'ordinaire : les pans de la tunique, très ample, dont il est revêtu, sont ramenés entre les jambes où ils se croisent et se fixent l'un à l'autre de manière à former une sorte de culotte bouffante, qui serre étroitement le jarret ; son *pallium*, au lieu de flotter librement, s'arrondit derrière lui en demi-cercle, telle une voile gonflée par le vent, sans doute parce qu'il est fixé à la ceinture de la tunique par ses angles inférieurs ; surtout, on distingue, sur le devant de celle-ci — elle est de couleur blanche, et le manteau rouge —, les deux filets de pourpre, descendant verticalement des épaules sur toute la hauteur de l'étoffe, où il convient de reconnaître, comme on l'a montré plus haut (3), l'angusticlave. Toutes ces particularités, qui n'offrent aucun sens précis dans le costume de Mercure, se retrouvent ensemble ou séparément dans celui des Lares, où elles se justifient au contraire par l'histoire de la double figure qui représente ces dieux, et le souvenir des antécédents d'où elle dérive (4). Il est donc permis de penser qu'il s'est produit, sur certains monuments, une véritable « contamination » (5)

(1) DE-MARCHI, I, pl. II, p. 88. — De ce petit sanctuaire pompéien et des figures divines qui l'occupaient, on peut rapprocher le laraire découvert à Avenches en 1916 (*Anz. f. schweizer. Altertumsk.*, N. F., XLIX, 1917, p. 78-89) qui contenait, outre un Mercure à la bourse, les images d'un Lare, de Junon, de la Victoire et deux statuettes de Minerve.

(2) SOGLIANO, *PM*, n° 40 ; cf. ci-dessus, p. 252 n. 4.

(3) Ci-dessus, p. 63 et n. 1 ; p. 72 sq. ; p. 180-181.

(4) Voir, au sujet de la tunique retroussée en manière de culotte, ci-dessus, p. 63 et n. 1 ; p. 64 et n. 4 ; ci-dessous, Appendice IX ; au sujet de l'angusticlave, ci-dessus, p. 195-196 ; au sujet du manteau gonflé par le vent de la course, ci-dessus, p. 172, 176, 200.

(5) L'hypothèse d'une « contamination » du type de Mercure avec celui d'une autre divinité n'a rien, en soi, d'in vraisemblable. Le dieu s'est con-

entre le type du Mercure à la bourse, et l'une des variantes auxquelles se prête celui des Larès. Cette pénétration réciproque des deux images n'aurait pas eu lieu, s'il n'avait existé d'intimes rapports entre les deux cultes, célébrés au même endroit de la maison et sur le même autel par les mêmes fidèles (1).

*
* *

13. Ainsi les deux peintures découvertes à Délos et plusieurs de celles qui ont été exhumées à Pompéi, font connaître un *numen* particulier de Mercure, mis par ses adorateurs au nombre des puissances tutélaires qui protègent la demeure et ses habitants. Mais il ne suffit pas d'avoir ainsi indiqué, par approximation, le sens des monuments qui composent ce groupe d'un caractère exceptionnel. On ne les aura vraiment expliqués que si l'on apporte une réponse aux questions suivantes, qui se posent à leur sujet. Quelles fonctions remplit dans le panthéon domestique, où chaque divinité possède son domaine et son activité propres, un dieu qu'aucune de ses attributions essentielles ne semblait préparer à y pénétrer ? Par l'effet de quelles circonstances la figure à la bourse, universellement employée pour représenter Mercure en sa qualité de protecteur du commerce, a-t-elle reçu, dans les habitations privées de Délos et de Pompéi, ailleurs aussi, une destination si différente de celle qui lui est assignée à l'ordinaire ? L'examen du second de ces problèmes aidera peut-être à résoudre le premier.

14. Les auteurs qui ont tenté d'expliquer la présence de Mercure à l'intérieur des maisons campaniennes ont admis, implicitement ou explicitement, une hypothèse qui peut sembler, au premier abord, plausible : celle d'un emprunt, à la suite duquel

fondue, dans des circonstances analogues, avec Bacchus, Apollon, etc. — Mercure est devenu, avec une facilité particulière, une divinité panthée (LEGRAND, ap. *Dict. Ant.*, s. v. *Mercurius*, p. 1820).

(1) L'existence d'un *Mercurius compitalis* (TOUTAIN, *Cultes païens*, I, p. 297) montre que des rapports du même genre ont existé entre Mercure et les Larès des *compita*. Une tradition rapportée par OVIDE (*Fast.*, II, 607 sq.) faisait de ceux-ci, représentés comme des jumeaux, les fils que Mercure aurait eus de Lara (cf. DE-MARCHI, I, p. 31).

le dieu serait passé, sans que rien fût changé dans sa nature, de la boutique à l'habitation privée (1). Cette migration se serait produite dans les logis appartenant à des négociants soucieux d'honorer à leur foyer le dieu sous le patronage duquel ils exerçaient leur négoce, et dont la bienveillance le faisait prospérer. Il y aurait ainsi identité foncière entre les deux séries de monuments : jusque dans le sanctuaire familial, Mercure serait le dieu des commerçants, sinon celui du commerce.

15. Mais il existe, à y regarder de près, plus d'une invraisemblance dans cette supposition. D'abord elle ne s'accorde pas avec le nombre relativement élevé des effigies de Mercure découvertes dans les maisons, à moins d'admettre que la population de Pompéi ait été, pour une très grande partie, composée de marchands, postulat que contredit l'histoire de la ville. Ensuite, s'il est naturel que la divinité à laquelle on attribue ces origines, ait trouvé place au voisinage de l'autel dans les demeures — il en existe beaucoup à Pompéi — dont le propriétaire avait fait représenter à cet endroit toute une assemblée de dieux (2), parmi lesquels beaucoup n'ont que des rapports lointains avec la religion domestique, il paraît au contraire surprenant de rencontrer son image, et son image seule, jointe, comme en vertu d'un privilège exclusif, à celle des protecteurs attitrés de la famille et de la demeure familiale, le Genius, Les Lares, Vesta, dans d'autres maisons où les peintures sacrées n'ont pas donné lieu à ce déploiement un peu emphatique de personnages divins (3).

16. Même observation au sujet de la « contamination » qui s'est produite entre le type de Mercure et celui des Lares (4) : quelles qu'aient pu être les obligations contractées à l'égard du dieu du commerce par le patron de la *taberna* aux murs de laquelle s'est conservée la figure décrite plus haut, on a peine à concevoir que la religion de ce trafiquant ait fini par amalgamer et confondre avec l'hôte vénéré du foyer le dieu banal que ses adorateurs invoquaient par intérêt plutôt encore que par piété,

(1) STEUDING, *op. l.*, col. 2815-16.

(2) Ainsi, *R. Mitt.*, 1901, p. 319 sq., etc.

(3) Ci-dessus, p. 253, n. 7.

(4) Ci-dessus, p. 254, n. 2.

et dont ils mêlaient le nom à plus d'une opération suspecte, parmi les étalages du marché ou sous l'auvent de la boutique.

17. Enfin, lorsqu'on tente de contrôler les observations faites à Pompéi à l'aide des découvertes de Délos, on s'aperçoit que le témoignage de celles-ci, s'il n'est pas, à la vérité, en contradiction formelle avec l'hypothèse dont nous parlons, apporte du moins des présomptions qui lui sont nettement défavorables. Nulle part l'effigie du dieu ne s'est rencontrée à la façade des échoppes, pourtant nombreuses, qui ont été fouillées jusqu'à présent. A l'intérieur des boutiques apparaît une fois seulement l'image — elle est traitée ici en bas-relief — du Mercure à la bourse (1). Mais elle y occupe une situation toute particulière, au fond de la niche qui s'ouvre dans un des murs de la salle, emplacement attribué de préférence, comme on le verra plus loin, à la représentation des divinités domestiques, dans les abris du même genre ménagés à l'entrée des maisons privées (2). De plus, certaines indications d'un caractère particulier, ajoutées à la silhouette afin de lui conférer une vertu prophylactique (3), achèvent de montrer que malgré les apparentes analogies, le sens de cette figure composite est en réalité assez éloigné de celui que les fidèles attribuaient à l'effigie traditionnelle du dieu qu'elle personnifiait à leurs yeux toute espèce de commerce.

*
* *

18. Ces divers faits semblent indiquer que la religion domestique n'a pas emprunté aux échoppes l'image dont celles-ci se recommandaient aux regards des passants. Mais on ira plus loin encore : il n'est nullement certain que, même à la façade des boutiques pompéiennes, la figure portant la bourse doive être interprétée purement et simplement comme la représentation du dieu qui préside au négoce.

(1) *DRP*, n° 50, p. 193, l. 7 = CHAMONARD, *BCH*, 1906, p. 589, n° 41 et fig. 37 ; DEONNA, *ibid.*, p. 607-609 (CHAMONARD, *Délos*, VIII, p. 212 et fig. 94 ; cf. *ibid.*, p. 106 et n. 6).

(2) Ci-dessous, ch. xvii, § 31.

(3) DEONNA, *op. l.*

19. S'il existe, entre les peintures découvertes à cette place et celles qui se voient à l'intérieur des maisons, une si parfaite similitude, c'est peut-être qu'au rebours de l'hypothèse résumée tout à l'heure, le culte domestique de Mercure — pratiqué à Délos bien avant que n'aient été exécutées à Pompéi les prétendues enseignes — a contribué à faire apparaître et à propager l'usage auquel obéissaient les marchands de cette ville, lorsqu'ils illustraient de la silhouette divine le mur extérieur de leur magasin.

20. Plus d'un indice permet en effet d'assigner à ce culte des origines fort anciennes, soit qu'il s'explique par une importation grecque, ainsi que la plupart des éléments dont se compose l'individualité de Mercure, soit plutôt que celui-ci, par ailleurs simple reflet du dieu grec, ait emprunté à quelque divinité indigène, sœur italienne d'Hermès, que le nouveau venu aurait ensuite évincée au point d'en effacer presque tout à fait le souvenir, quelques-unes de ses attributions (1). Il paraît bien, en tous cas, qu'une certaine forme de Mercure a eu sa résidence favorite à la porte de la demeure, dont elle assumait la garde. Elle y remplissait les mêmes fonctions tutélaires dont s'acquittait, en Grèce, cet Hermès que les fidèles qualifiaient soit de θυραῖος (2), de πύλαιος (3), ou de προπύλαιος (4) — le sens de tous ces mots est assez clair —, soit de στροφαῖος, épithète dont l'étymologie a donné lieu à plus d'un jeu de mots (5), mais à l'origine de laquelle sont évidemment les rapports du dieu avec les gonds (στροφεῖς) qui lui étaient

(1) Sur l'existence hypothétique de cette divinité, apparentée avec Hermès, mais qui ne dériverait pas, comme Mercure, du dieu grec, voir WARDE FOWLER, *Rel. exp. rom.* p., p. 268, n. 35. — On pourrait songer aussi à une influence de Janus, dont la personnalité offre plus d'un rapport avec celle de l'Hermès grec : ROSCHER, *Hermes der Windgott*, p. 119 sq., 124.

(2) ROSCHER, *Lexicon*, s. v. *Hermes*, col. 2354.

(3) EITREM, *Herm. u. T.*, p. 12. L'épithète *πυλαῖος* est déjà employée dans l'hymne homérique à Hermès (*Hymn. homeric.*, III, Έρμ., v. 15).

(4) ROSCHER, *op. l.*, col. 2383 ; SCHERER, ap. ROSCHER, *Lexicon*, s. v. *Hermes*, col. 2391. — On rencontre aussi *προθύραιος*, et, dans un cas un peu différent, *πρόναος* : ROSCHER, *Hermes der Windgott*, p. 91, n. 348. — Voir aussi, sur cet aspect particulier du culte d'Hermès, gardien de la porte, FARNELL, *Cults of gr. st.*, V, p. 19 ; OGLE, *Am. J. Philol.*, 1911, p. 262.

(5) SCHOL. ARISTOPH., *Plut.*, 1153 ; EUSTATH., *ad Il.*, xxiv, 336, p. 1353, 9.

spécialement consacrés (1). Figuré à la façade de l'habitation, dont il surveillait les abords, Hermès était, à cette place, ἀλεξίκακος : son image barrait la route à toute puissance, à toute influence mauvaises (2). Ces aspects, bien connus, de la physionomie du dieu grec (3) permettent en quelque sorte de reconstituer par analogie celle de la divinité italienne dont Mercure paraît avoir hérité. Elle aussi est préposée à la surveillance de la porte ; elle aussi protège, par conséquent, l'édifice tout entier et les fidèles qui y résident. Qu'elle ait reçu, au moment où le culte d'Hermès-Mercure se répandit en pays romain — sans doute était-elle demeurée jusque-là aniconique — les traits et les insignes prêtés à ce dieu, il n'y a rien là d'extraordinaire ; mais supplantée et pour ainsi dire absorbée par lui, elle continua à vivre dans les croyances et les rites, perpétués d'une génération à l'autre, qui concernaient l'entrée de la maison. Ainsi s'expliqueraient les deux effigies de Délos, l'une et l'autre tracées sur le mur à l'endroit précis où elle exerçait son vigilant ministère : sous les traits transmis par l'Hermès Empolaios au Mercure latin, se cacherait un de ces dieux établis aux

(1) LEGRAND, ap. *Dict. Ant.*, s. v. *Mercurius*, p. 1813 et n. 11-12 ; HOFER, ap. ROSCHER, *Lexicon*, s. v. *Strophaios*, col. 1558 sq. ; WENIGER, *ibid.*, s. v. *Strophios*, col. 1560 ; cf. SAGLIO, ap. *Dict. Ant.*, s. v. *Ara*, p. 348. On notera que l'Hermès de la porte peut devenir, à l'intérieur des maisons grecques, l'objet d'un culte vraiment domestique : un petit autel, trouvé dans une habitation de Théra, porte une dédicace à *Stropheus*, personnage divin par ailleurs inconnu, qui ne peut guère être qu'une variante de l'Hermès *Strophaios* : *IG*, XII, 3, Suppl., n° 1374 (= *Thera*, III, p. 174).

(2) On connaît la vertu particulière qu'avait l'image d'Hermès d'écarter les voleurs : ROSCHER, *op. l.*, col. 2383.

(3) Sur les rapports entre le culte dont il vient d'être parlé, et les *hermès* qui marquent à Athènes la limite entre la propriété privée et la rue, domaine public, voir ROSCHER, *op. l.*, col. 2383. — Le culte rendu à Hermès à la porte de la maison — quelque nom qu'il ait reçu à cette place — explique l'association du dieu et de l'Apollon Agyieus sur l'une des peintures pompéiennes (S. REINACH, *RPGR*, p. 28, n° 5 ; cf. p. 24, n° 8) où WIESELER a reconnu la représentation de l'ἀγυιεύς βωμός (*Ann. Inst.*, 1858, p. 225 sq. ; cf. HELBIG, *Wdgm.*, n° 941^b et ci-dessous, Appendice x, § 2 sq.) : une autre composition du même genre, où dominant d'ailleurs les éléments empruntés au culte de Bacchus (HELBIG, *Wdgm.*, n° 376), montre aussi Hermès assis sur l'ἀγυιεύς βωμός.

confins de la propriété privée, tel Hercule (1), tel Silvanus (2), qui montent la garde autour de l'enclos ou de la maison, en inspectent les abords, les défendent contre toute intrusion hostile ou simplement étrangère.

21. Associé au Genius, aux Lares, à Vesta par le fait que l'autel domestique était construit, lui aussi, dans la rue, cantonnant de près la porte, le Mercure gardien de l'entrée pénétra dans la demeure elle-même, il est du moins permis de le supposer, lorsque le monument du culte y fut transféré, ainsi que toutes les peintures à sujet religieux dont était décorée la muraille à laquelle il s'adossait. Toutefois, on conçoit aisément que, dans un cas au moins, l'effigie du Mercure à la bourse ait continué à être reproduite sur la façade, auprès de l'ouverture qu'elle défendait : aucun autel n'existait à l'entrée des locaux marchands (3), dont les détenteurs, adeptes du dieu gardien au même titre que leurs voisins, honoraient chez eux, à leur domicile propre, les divinités protectrices de la famille et du foyer. Nulle intervention étrangère ne pouvait donc provoquer ici la migration de l'image divine à l'intérieur de l'échoppe, où du reste elle eût eu peine à trouver, la plupart du temps, un emplacement décent. Et c'est pourquoi il est tout naturel que les boutiquiers pompéiens, oubliant peu à peu la véritable nature du dieu, dont la figure était devenue, par accident et non en vertu d'un choix réfléchi de leur part, le signe indicateur du local où ils exerçaient leur négoce, aient fini par reconnaître en elle, contresens qui répondait à toutes les apparences (4), le patron du commerce, dont elle avait autrefois,

(1) Ci-dessus, p. 232 sq.

(2) Ci-dessous, ch. XII, § 17 sq.

(3) On notera pourtant la présence à Délos de deux autels extérieurs adossés au mur d'un édifice, voisin de la mer, qui paraît bien avoir rempli le rôle de magasin (*DRP*, n° 10, p. 81, l. 2, et 85, l. 11) : mais l'intérieur de l'édifice n'ayant pas été déblayé, sa destination demeure, après tout, incertaine. Il est du reste possible que la construction ait abrité, en même temps qu'un entrepôt, une demeure privée, soit au rez-de-chaussée, soit au premier étage, et que les ouvertures voisines des autels soient celles qui desservaient cette habitation : le cas serait alors tout à fait pareil à celui du premier étage du *Magasin* δ, qui avait son autel et ses peintures murales au pied de la salle renfermant l'escalier (ci-dessus, p. 251-252).

(4) Cette interprétation de l'image divine explique en particulier l'asso-

emprunté les traits, sans pour cela se confondre, en quoi que ce fût, avec lui (1).

22. Mais rien ne permet de supposer qu'à Délos cette erreur d'interprétation se soit produite dans l'esprit des fidèles, malgré le développement qu'avait pris parmi la colonie romaine, sous l'influence des Hermaïstes ou autrement (2), le culte du dieu marchand. Figuré, comme on l'a rappelé plus haut (3), à l'intérieur d'une boutique, Mercure occupe à l'un des murs de cette salle, qui servait peut-être à la fois au commerce et à l'habitation, le petit abri réservé, dans les maisons proprement dites, à celle des divinités domestiques que le propriétaire se propose d'honorer particulièrement. Et jusque dans ce nouveau séjour, il reste chargé de tenir à distance tout ce qui risquerait de menacer la sécurité du fidèle qui lui a voué un culte : la preuve en est que le sculpteur chargé de tailler dans le marbre la rudimentaire image, a pris soin d'ajouter à la silhouette traditionnelle l'insigne viril, terminé par une tête de bélier, qui confère à la figure divine une vertu prophylactique d'une force singulière (4). Ainsi, même installée dans le sanctuaire domestique, à l'intérieur de la demeure, l'effigie du Mercure à la bourse conserve le caractère d'un ἀποτρόπαιον : et cette particularité s'explique non par les origines mêmes du type, mais par l'emploi détourné auquel l'accommoda la religion domestique romaine, du jour où les fidèles eurent l'idée de revêtir de dehors anthropomorphiques l'une des vieilles divinités aniconiques qui veillaient sur la porte et protégeaient la demeure privée.

ciation de Mercure et de la Fortune sur certaines peintures religieuses de Pompéi : HELBIG, *Wdgm.*, nos 17-19 ; WISSOWA², p. 305 et n. 10.

(1) Il est arrivé au moins une fois, à Pompéi, que Mercure soit représenté à la porte d'un magasin autrement que sous l'aspect de la figure à la bourse : son buste occupe un des quatre panneaux qui surmontent l'ouverture, à côté de ceux de Jupiter, de *Sol* et de *Luna*. Cette association montre bien que le Mercure ainsi placé ne doit pas être confondu avec le dieu du commerce.

(2) P. ROUSSEL, *Délos c. ath.*, p. 272 ; HATZFELD, *Les trafiq. it.*, p. 349-50 ; cf. *BCH*, 1905, p. 237, nos 96-97 ; 1910, p. 414, n° 69 ; 1912, p. 208, n° 21.

(3) Ci-dessus, p. 257, n. 1.

(4) DEONNA, *op. l.*, p. 607.

CHAPITRE IX

LIBER, CÉRÈS, LIBERA

1. La couche d'enduit sur laquelle avait été exécutée, au mur extérieur du *Magasin d*, l'une des figures de Mercure (1) décrites au chapitre VIII a été plus tard recouverte par un nouveau revêtement, lui-même décoré de peintures. Le panneau que celles-ci remplissaient — elles sont aujourd'hui en grande partie détruites — était l'un des plus vastes parmi ceux qui ont été exhumés à Délos : quatre figures humaines, placées côte à côte, et un Centaure apparaissant à l'arrière-plan, mais presque aussi grand que les effigies voisines, s'y alignaient comme les personnages d'une frise (2). Le présent chapitre sera consacré à l'étude des quatre personnages, une partie du chapitre XII à celle du Centaure (3).

2. En publiant cette composition au lendemain de la découverte (4), nous avions cru y retrouver les traces de quatre ou même de cinq cultes d'origine différente, étroitement associés : ceux de Zeus Eleuthérios, de Tyché, du Genius-Agathodaimon, des Lares : il nous semblait voir dans cette association à la fois un témoignage de l'éclectisme pratiqué, en matière de religion domestique, par certains habitants de Délos, et un exemple des combinaisons diverses auxquelles donnait lieu, dans cette ville, le mélange des croyances grecques et romaines. Mais l'examen du monument a été repris, depuis lors, par M. J. Hatzfeld dans le chapitre de son ouvrage sur les *Trafiquants italiens dans l'Orient hellénique* qui est consacré à la religion ; et les conclusions aux-

(1) Ci-dessus, p. 245 et n. 2.

(2) BULARD, *DRP*, n° 9, p. 77-80, et pl. IV.

(3) Ci-dessous, chapitre XII, subdivision B.

(4) BULARD, *PMD*, p. 75-79, fig. 24 et pl. IV, A, partie a.

quelles s'est arrêté l'auteur, plus simples que les précédentes, sont aussi plus plausibles (1).

3. La dédicace Διὸς Ἐλευθερίου, qui se lit dans une couronne, à la limite supérieure de la peinture (2), ne doit pas être en effet une cause d'erreur. Sans doute Zeus Sôter, dont Zeus Éleuthérios n'est, dans la plupart des cas, qu'une variante populaire (3), a été en Grèce l'objet d'un culte domestique (4). Et rien ne s'opposerait, *a priori*, à ce qu'on reconnût le dieu dans la figure masculine, au visage imberbe, qui est placée immédiatement au-dessous de la couronne, puisque l'art grec a maintes fois représenté Zeus sous cet aspect (5), en particulier lorsque l'épithète de Sôter lui est appliquée (6). Mais ni Zeus Éleuthérios ni Zeus Sôter ne se rencontrent nulle part associés à deux divinités féminines, ainsi que l'est, sur la peinture commentée ici, le personnage central. D'autre part, si l'existence du culte de Zeus Sôter est attestée à Délos — hors des maisons — par plus d'un texte épigraphique (7), il est certain aussi que les habitants de l'île n'ont pas toujours confondu avec ce dieu celui qu'ils désignaient sous le nom de Zeus Éleuthérios : la divinité à laquelle s'adresse cette appellation dans plusieurs dédicaces (8) n'est autre que le *Jupiter Liber* italique (9), fort différent par ses origines et par ses attributions de Zeus Sôter, sous quelque aspect que l'on considère celui-ci, assimilé néanmoins avec Zeus Éleuthérios à la suite d'un

(1) P. 347-48.

(2) *DRP*, p. 80, l. 11.

(3) FARNELL, *Cults of gr. st.*, I, p. 60 sq.; PERDRIZET, ap. *Dict. Ant.*, s. v. *Jupiter*, p. 694-95.

(4) Ainsi à Théra : *IG*, XII, 3, *Suppl.*, nos 1357, 1363-66.

(5) PERDRIZET, *op. l.*, p. 702. C'est ainsi qu'à Pompéi, sur une des peintures à sujet religieux, Jupiter est figuré imberbe, du moins si les dessins qui reproduisent ce monument, aux couleurs aujourd'hui fort peu distinctes, sont exacts (HELBIG, *Wdgm.*, n° 7).

(6) FARNELL, *op. l.*, I, p. 125 (Zeus Sôter sur les monnaies d'Agrigente).

(7) Ces textes concernent presque tous le culte officiel de Zeus Sôter et Athéna Sôteira : P. ROUSSEL, *Délos c. ath.*, p. 228-29 ; DÜRRBACH, *BCH*, 1902, p. 522.

(8) Ainsi *BCH*, 1909, p. 505, n° 21.

(9) Voir *CIL*, III, *Suppl.*, n° 14203^a (= *BCH*, 1899, p. 79, n° 19) inscription bilingue où Διὸς Ἐλευθερίου traduit *Jovem Leiberum*.

véritable contresens, l'équivalence apparente des deux noms, d'une langue à l'autre, ayant fait croire à l'identité essentielle des deux dieux.

4. C'est à *Juppiter Liber* et non au Zeus hellénique que convient la représentation décrite ci-dessus. Le premier ne se distingue pas en effet de *Liber* ou *Liber Pater* (1); et il se trouve précisément que celui-ci a été associé par les fidèles romains à deux divinités féminines. On sait que l'an 258 de Rome, après une mauvaise récolte, les livres sibyllins ordonnèrent l'érection d'un temple à Cérès, *Liber* et *Libera*: l'édifice, voué par le dictateur A. Postumius, fut consacré, trois ans plus tard, par le consul Sp. Cassius (2). *Liber*, adoré à Rome longtemps auparavant (3) — les *Liberalia*, célébrées en son honneur, sont au nombre des fêtes inscrites sur le plus ancien des calendriers romains qui nous soient parvenus (4) — fut donc, à la suite de ces événements, subordonné, dans le culte officiel, à Cérès, divinité principale de la triade où *Liber* et *Libera*, les enfants de la déesse, au dire de Cicéron (5), avaient le rôle de parèdres. Dans le temple dont il vient d'être parlé — il était à trois *cellae* contiguës et ouvertes sur le même côté, suivant le plan traditionnel d'origine étrusque (6) —, la *cella* médiane appartenait à la déesse mère: aussi, le sanctuaire tout entier était-il appelé par abréviation *aedes Caereris*, les jeux destinés à honorer la triade *ludi Ceriales*, les prêtresses chargées du culte *sacerdotes publicae Cereris p. R. Q.* (7). Le rapport qui traduit, à Délos, l'association des trois divinités est tout autre: par une intervention des rangs, la primauté y

(1) WISSOWA, ap. ROSCHER, *Lexicon*, s. v. *Liber*, col. 2022; TOUTAIN, ap. *Dict. Ant.*, s. v. *Liber*, p. 1189; WISSOWA², p. 299, cf. p. 120. — *Liber* n'est probablement que l'épithète de *Juppiter Liber* détachée du nom principal et prise pour celui d'une divinité particulière (WISSOWA², p. 120).

(2) WISSOWA², p. 297-98.

(3) C'est à tort qu'on a voulu voir dans *Liber* un dieu hellénique transporté en Italie, la simple traduction de l'épithète Ἐλευθεριος, ou d'autres analogues, Λύσιος, Λυσιος, qui étaient fréquemment jointes en Grèce au nom de Zeus ou à celui de Dionysos: voir TOUTAIN, *op. l.*, p. 1189.

(4) WISSOWA, ap. ROSCHER, *Lexicon*, s. v. *Liber*, col. 2022.

(5) *De Nat. deor.*, II, 24, 62.

(6) WISSOWA², p. 298.

(7) WISSOWA², p. 299 et n. 9 et 10.

est attribuée à *Liber*, dont Cérès et *Libera* sont devenues les parrèdres. Deux faits ou séries de faits paraissent avoir contribué à préparer cette sorte de permutation.

5. Le premier est l'assimilation de *Liber* avec le Dionysos des Grecs. Elle s'est produite, à Rome du moins, après l'admission de Cérès, *Liber* et *Libera* au nombre des dieux de la cité (1), et par l'effet des mêmes causes qui avaient donné lieu à cet élargissement de la religion officielle. La réunion, dans un seul culte public, de trois divinités italiques dont l'une au moins, Cérès, était à l'origine tout à fait indépendante des deux autres, est due en effet à l'influence des croyances éleusiniennes, alors fort répandues soit en Sicile, soit dans les régions hellénisées de l'Italie méridionale (2) : c'est parce qu'ils ont cru reconnaître dans la triade latine, assez artificiellement constituée, les divinités honorées en Grèce sous les noms de Déméter, Perséphone et Iacchos, que les Romains l'ont solennellement accueillie dans leur panthéon ; et cette idée explique aussi les emprunts faits par le culte nouveau à la Campanie, ne fût-ce que dans la personne des prêtresses venues de ce pays pour le célébrer (3). *Liber* était donc, aux yeux de ses nouveaux adorateurs, le même dieu que Iacchos. Or, on sait que non seulement à Éleusis, mais encore dans toutes les cités grecques où s'était implantée la religion éleusinienne, celui-ci ne cessa pas de se rapprocher de Dionysos, et finit par se confondre presque tout à fait avec lui (4). Devenu l'équivalent latin d'un dieu qui, au temps où fut exécutée la peinture de Délos, était regardé par les fidèles comme l'un des plus puissants et des plus vénérables, il n'est pas étonnant que *Liber* ait pris le pas sur Cérès elle-même, et occupe la place

(1) TOUTAIN, *Cultes païens*, I, p. 360 ; WISSOWA, ap. ROSCHER, *Lexicon*, s. v. *Liber*, col. 2024-25.

(2) WISSOWA², p. 298. — Les Romains de la fin de la République croyaient que leurs ancêtres avaient emprunté le culte de Cérès, *Liber*, *Libera* au sanctuaire des déesses éleusiniennes le plus fameux de Sicile, celui d'Enna. Mais il convient de chercher en Campanie plutôt qu'en Sicile les influences qui ont donné sa forme à ce culte : WISSOWA², *ibid.* et n. 3.

(3) WISSOWA², p. 298 et n. 4.

(4) TOUTAIN, ap. *Dict. Ant.*, s. v. *Liber*, p. 1190.

d'honneur au milieu du groupe divin, dont il continue à faire partie malgré sa transformation.

6. A la vérité, la figure tracée par le décorateur ne porte aucun des attributs distinctifs, thyrses, canthare, qui font à l'ordinaire reconnaître le *Liber* hellénisé (1) ; la couronne qui ceint sa tête ne paraît être faite ni de pampre ni de lierre (2), et la panthère qui accompagne si souvent le dieu est absente. Mais il n'y a pas de doute néanmoins que, dans l'esprit du peintre comme dans celui du chef de famille dont il exécutait les ordres, l'ancien dieu italique ne soit ici assimilé en quelque mesure avec Dionysos : un fait suffirait à l'indiquer, la présence à l'extrémité gauche du panneau, d'un Centaure, personnage mythique qui très souvent précède ou accompagne le cortège du dieu. On verra un peu plus loin (3) qu'un sens particulier, étranger aux croyances dionysiaques, s'attachait à la représentation de cet être hybride, du moins lorsqu'il était figuré sous l'aspect qui lui est prêté ici. Mais cette observation n'empêche pas de penser qu'une image de Centaure, quelle qu'elle soit, n'aurait pas été tracée à cette place, si le *Liber* mis en scène au centre de la composition n'avait été considéré, par ceux qui lui rendaient un culte, comme une forme particulière de la grande divinité, objet d'une dévotion si intense dans tout le monde grec et gréco-romain (4).

7. On notera en second lieu que *Liber* a été placé plus d'une

(1) Voir par exemple, la peinture pompéienne décrite par HELBIG, *Wdgm.*, n° 26 : le Bacchus représenté ici est bien le *Liber* hellénisé dont nous parlons, et non le Dionysos purement hellénique, puisqu'à son image est jointe celle de *Libera*. Le dieu a la couronne de lierre, le canthare, le thyrses ; près de lui est la panthère. — Sur les divers types de Dionysos, imberbe ou barbu, qui ont servi à représenter *Liber*, voir TOUTAIN, ap. *Dict. Ant.*, s. v. *Liber*, p. 1191.

(2) La couronne que porte notre personnage est faite d'un feuillage qui rappelle le laurier ou le myrte.

(3) Ci-dessous, chapitre XII, § 25 sq.

(4) L'existence à Délos d'un *Juppiter Leiber - Dionysos*, confondu en une seule personne divine, est d'ailleurs fort probable, sinon tout à fait certaine : voir la dédicace de Compétaliastes publiée par MM. P. ROUSSEL et J. HATZFELD, *BCH*, 1909, p. 505-506, n° 21. — La dévotion de ces adorateurs des Lares à l'égard de *Juppiter Leiber* (cf. *BCH*, 1899, p. 79, n° 19) est aussi un fait qui mérite d'être signalé.

fois au nombre des divinités domestiques. Associé et probablement apparenté de près avec le *Lar familiaris* (1), invoqué en même temps qu'Hercule (2) ou Silvanus (3), tous deux gardiens de la maison italienne, qualifié, ainsi que *Libera*, de *Conservator domus* (4), il paraît bien avoir été, à l'origine, en rapports aussi étroits que possible avec le protecteur par excellence de la famille, le Genius, auquel il ressemble étrangement par certaines de ses attributions les plus anciennes (5). En effet, *Liber* n'est pas seulement, d'après les croyances romaines primitives, une divinité rurale, veillant à la fertilité des champs et à l'abondance des récoltes — la fête des *Liberalia* coïncide avec le début du printemps et le moment où les semences sont confiées à la terre (6) —, il personnifie, comme Iacchos et Dionysos chez les Grecs, l'universelle fécondité. Sa puissance, qui crée la vie et la fait durer, ne s'exerce pas seulement dans le domaine de la végétation et des cultures : elle s'étend au règne animal et spécialement à l'espèce humaine. Le dieu appelle à la vie les générations successives, veille à la propagation de la race, assure la croissance de chaque individu.

8. Les auteurs anciens ont même défini avec une extrême précision ces fonctions vitales de *Liber*, et les différentes formes que prend, suivant les cas, son intervention. De même qu'il fait monter la sève jusque dans les fruits des plantes et des arbres, de même il entretient, nous dit Varron cité par saint Augustin (7), la semence qui multiplie les espèces animales. C'est encore lui, qui, d'après le second de ces auteurs (8), procure à l'homme,

(1) Voir note précédente ; MARG. C. WAITES, *Am. J. Arch.*, 1920, p. 255. — Au sujet des relations entre *Liber* et les *Lares compitales*, on peut encore se référer à REIFFERSCHIED, *Ann. Inst.*, 1863, p. 134 ; 1866, p. 218.

(2) TOUTAIN, ap. *Dict. Ant.*, s. v. *Liber*, p. 1190 et n. 10 ; WISSOWA, ap. ROSCHER ; *Lexicon*, s. v. *Liber*, col. 2026.

(3) TOUTAIN, *ibid.* ; WISSOWA, *ibid.*

(4) CIL, VIII, 9016 : *Diis sanctis Libero et Liberae conservatoribus domorum et rerum suarum*.

(5) WARDE FOWLER, *Rom. Festiv.*, p. 55.

(6) TOUTAIN, ap. *Dict. Ant.*, s. v. *Liber*, p. 1189.

(7) *Civ. Dei*, VII, 21.

(8) *Ibid.*, VI, 9, au début : ...*A liberamento... quod mares in coeundo per ejus beneficium emissis seminibus liberentur ; hoc idem in feminis agere Liberam*.

dans le coït, la jouissance libératrice liée à l'émission du liquide séminal : et *Libera* exerce pareillement et au même instant son office bienfaisant à l'égard de la femme. Par ce *liberamentum*, conséquence de l'acte générateur, s'expliqueraient, toujours au témoignage de l'écrivain sacré, les noms donnés au dieu et à la déesse : étymologie de pure fantaisie, mais précieuse à retenir, parce qu'elle fait connaître un des *numina* les plus inattendus de la vieille divinité italique.

9. C'est sans doute par suite des mêmes croyances que, dans les familles romaines, les jeunes gens arrivés à l'âge adulte quittaient, le jour des *Liberalia*, le costume de l'enfance pour revêtir la *toga libera* ou *pura*, insigne de leur virilité (1), ou encore que les *tirones* offraient, ce jour-là, un sacrifice à *Juventas*, déesse qui, elle aussi, protège les jeunes garçons devenus des hommes (2).

10. On notera enfin qu'en pays latin le culte de *Liber* donnait lieu à des réjouissances populaires, où l'un des rôles principaux était joué par le phallus. Saint Augustin, dans le passage de la *Cité de Dieu* dont il a été fait mention plus haut, a raconté comment ce symbole de vie, traîné sur un char, était promené à travers la campagne *pro eventibus seminum*, puis conduit à l'intérieur des bourgades. A Lavinium, ces singulières Rogations étaient suivies d'une exposition publique qui durait un mois, et à laquelle mettait fin le couronnement public du *turpe membrum* par une *mater familias* choisie entre les plus dignes (3). Par où il apparaît que la procession phallique n'était pas seulement, comme le suppose saint Augustin, un rite destiné à détourner des champs le mauvais œil (*sic ab agris fasciatio repellenda*), mais qu'elle avait aussi pour objet d'honorer le dieu, source de vie, dont le membre viril rappelait les attributions les plus sacrées.

11. Par ce côté de sa physionomie, *Liber*, comme on le voit, se rapproche fort du *Genius*, c'est-à-dire du principe mâle qui, transmis de père en fils, perpétue l'existence de la race : le *Genius* n'est

(1) TOUTAIN, *op. l.*, p. 1189 et n. 17.

(2) WARDE FOWLER, *Relig. exp. rom. p.*, p. 332, n. 12 ; cf. ci-dessus, p. 237, n. 6 et 238, n. 1.

(3) *Civ. Dei*, l. l.

même, à y regarder de près, que la manifestation particulière à la famille de la force procréatrice à laquelle obéit toute la nature vivante, et dont *Liber* est la personnification universelle. Aussi n'éprouve-t-on aucune surprise à constater que le peintre du quartier marchand a prêté au second de ces dieux un aspect qui rappelle de près la figure du premier, que celle-ci se confonde, comme sur les autels de Délos, avec l'image du *pater familias* célébrant le culte, ou qu'elle soit au contraire — tel est le cas aux murs des habitations pompéiennes — une véritable figure divine, peu à peu issue de la mise en scène empruntée au monde réel (1).

12. L'objet, aujourd'hui effacé, que tient *Liber* de sa main droite, abaissée et tendue en avant, n'est autre que la *patera* (2), instrument du culte dont se servent, pour la libation, le chef de famille et la divinité domestique : on distingue nettement le pouce posé sur le bord du vase, dont le fond recouvrait la paume et les autres doigts. De la main et du bras gauche, *Liber* dressait jusqu'à la hauteur de son visage une corne d'abondance longue et étroite, dont l'embouchure, garnie de feuillage, est encore visible : cet attribut lui est commun avec le Genius, tel que l'ont représenté, accomplissant la libation, les décorateurs campaniens (3). Comme celui-ci, et comme le *pater familias* de Délos, il porte la toge : par dessous dépasse, du côté droit, une tunique à manches courtes. Malgré la disparition presque totale des couleurs qui indiquaient autrefois les détails du costume, on discerne, au-dessous de la taille, la large bande rouge, formant bordure, qui fait reconnaître la prétexte : ce vêtement était porté, on l'a rappelé plus haut, non seulement par les magistrats et par certains prêtres, mais aussi par les particuliers, lorsqu'ils participaient à des cérémonies religieuses (4). La direction oblique donnée à la bande de pourpre paraît bien être celle des plis du vêtement, rassemblés et serrés à la hauteur de la ceinture

(1) Ci-dessus, p. 52 sq.

(2) Ci-dessus, p. 45 et n. 2 et 3.

(3) HELBIG, *Wdgm.*, nos 31-34, etc. ; SOGLIANO, *PM*, nos 9-11, etc. ; DE-MARCHI, I, p. 76.

(4) Ci-dessus, p. 28 et n. 9, p. 29-30.

par la main gauche, qui sans doute s'y enveloppait, tout en soutenant la corne d'abondance. Toutefois, au contraire des *togati* qui, sur les autres revêtements de Délos, versent ou s'apprêtent à verser dans le brasier de l'autel la libation, notre personnage ne porte pas les *calcei* (1). Surtout, il n'est pas figuré, comme eux, *velato capite* (2) : une couronne de verdure aux feuilles lancéolées, laurier ou myrte, remplace le pan de la toge ramené sur la tête. Cette particularité, unique à Délos, s'explique toutefois de la manière la plus naturelle : de même que le Genius, *Liber* est représenté s'acquittant de l'acte de culte qui, dans la réalité, était accompli par les fidèles en son honneur ; mais à la différence du protecteur de la famille, demeuré fidèle à ses origines italiennes, il a pris le nom d'une divinité hellénique avec laquelle le confondent ses adorateurs. C'est pourquoi, au lieu de se conformer aux usages suivis à l'origine par tout Romain qui s'approche de l'autel domestique, il célèbre *graeco ritu* (3), comme il sied à sa nouvelle personnalité, la cérémonie de la libation (4).

13. Ainsi cette représentation fort complexe ne se borne pas à juxtaposer dans une même figure des traits hétérogènes, convenant les uns au dieu lui-même, les autres aux mortels qui l'honorent — combinaison difficile à justifier en stricte logique, mais qui se rencontre pareillement dans les images pompéiennes du Genius (5) et des Lares (6) —, elle atteste en outre le mélange et la pénétration réciproque d'éléments empruntés à deux traditions religieuses de nature différente, les uns d'origine romaine, les autres de provenance grecque, ceux-ci moins nombreux

(1) Ci-dessus, p. 33-36.

(2) Ci-dessus, p. 34 sq.

(3) Ci-dessus, p. 84 et n. 5, p. 155 et n. 3.

(4) On notera d'ailleurs que le geste de la libation convient tout particulièrement à *Liber* : le verbe *libare*, comme son équivalent grec λείβειν, paraît bien dériver de la même racine que le nom du dieu (TOUTAIN, ap. *Dict. Ant.*, s. v. *Liber*, p. 1189 ; WISSOWA, ap. ROSCHER, *Lexicon*, s. v. *Liber*, col. 2022). Il n'est pas impossible que ce rapport ait été plus ou moins présent à l'esprit des fidèles ou du peintre, et qu'il ait contribué, pour sa part, à fixer le type du dieu que nous fait connaître le monument découvert à Délos.

(5) Ci-dessus, p. 52 sq.

(6) Ci-dessus, p. 192 sq.

et moins essentiels que les premiers, auxquels ils se sont surajoutés sans modifier profondément, semble-t-il, le vieux fond de croyances et de rites successivement légué par une génération à l'autre en pays latin.

14. Au contraire, Cérès et *Libera*, exactement semblables entre elles, autant qu'on en puisse juger dans l'état présent de la peinture, paraissent bien être de véritables figures divines, ne devant qu'au seul anthromorphisme les formes humaines dont elles sont revêtues. On remarquera que leur image ne concorde en rien avec celles dont les Grecs ne sont en général servis pour mettre en scène Déméter et Perséphone. La torche, les épis et les autres attributs qui font reconnaître les grandes déesses n'ont pas été représentés par l'artiste.

15. D'autre part, celui-ci n'a pas non plus placé sur la tête de *Libera* la couronne de pampre, entre ses mains le thyrses, à ses côtés la panthère, toutes indications qui conviennent à la compagne de Dionysos et se retrouvent invariablement sur la plupart des monuments parvenus jusqu'à nous — le nombre en est d'ailleurs peu élevé — où apparaît la déesse (1).

16. L'aspect donné aux deux parèdres de *Liber* ne s'explique donc ni par les traditions éleusiniennes, ni par l'influence des représentations dionysiaques (2). En figurant Cérès et *Libera* sous des traits qui ne sont pas empruntés au répertoire iconographique de la religion grecque, le peintre a montré qu'il se souvenait nettement des vieilles divinités de pure souche italique, antérieures à l'adoption du culte hellénisé par la cité romaine. A ces déesses de la fécondité rurale, il était naturel de faire tenir la corne d'abondance, en vertu des mêmes raisons qui expliquent la présence de cet insigne entre les mains de *Liber* lui-même. La triple répétition de l'objet, le fait aussi que Cérès et *Libera*

(1) TOUTAIN, ap. *Dict. Ant.*, s. v. *Libera*, p. 1191.

(2) Toutes les peintures religieuses sans exception, où figurent à Pompéi Cérès et *Libera*, soit côte à côte, soit isolément, révèlent l'une ou l'autre de ces influences : voir d'une part HELBIG, *Wdgm.*, n° 7 = S. REINACH, *RPGR*, p. 5, 2 (Cérès) et *Not. Sc.*, 1911, p. 419-21 et fig. 2^a = S. REINACH, *RPGR*, p. 6, 2 (Cérès et Perséphone) ; d'autre part HELBIG, n° 26 et peut-être SOGLIANO, *PM*, n° 45 ; à ces monuments on joindra aussi la peinture décorative décrite par SOGLIANO, *PM*, n° 167.

reproduisent fidèlement le geste de la libation accompli par le personnage central, sur lequel elles se modèlent, indiquent bien qu'il existe entre les attributions des trois divinités une similitude profonde, étrangère à la triade purement hellénique où sont associés Déméter, Perséphone et Dionysos-Iacchos.

17. Le personnage masculin placé à droite de *Libera* demeure inexpliqué à nos yeux. Il a, semble-t-il, pour costume — la peinture est à la fois incomplète et fort effacée à cette place — une courte tunique dégageant bien le cou, et un second vêtement passé transversalement sous le bras gauche et sur l'épaule droite. De la main droite, il pose ou soutient sur sa tête un objet qui, malgré sa grandeur démesurée, pourrait être une couronne (1). D'autre part les dimensions données à ce cercle rappellent aussi le plat contenant des fruits que soutient à bout de bras, sur plusieurs peintures, un fidèle pareillement court-vêtu (2). Il n'y aurait rien d'impossible à ce que la même offrande fût représentée ici, le costume et la contenance du personnage qui s'en acquitte étant à la vérité assez différents de ce qui se rencontre partout ailleurs. Mais il serait sans doute téméraire de chercher à interpréter cette partie de la représentation, alors que rien ne permet de deviner comment s'achevait celle-ci, au delà de la figure si irrémédiablement mutilée qui vient d'être décrite.

(1) Voir ci-dessous, ch. xv, § 11.

(2) Ci-dessus, p. 67, 1^o.

CHAPITRE X

LE BUSTE DE SOL. — SOL ET PÉGASE

1. L'image, seule de son espèce parmi les peintures de Délos, qui représentait, au milieu d'un disque légèrement bombé, la tête radiée et le buste du Soleil (1), a été trouvée en débris au pied du mur autrefois recouvert par le revêtement historié sur lequel elle s'appliquait, comme s'insère dans une mosaïque faite de gros cubes un *emblema* d'un travail plus délicat (2). Il est impossible de deviner quelle place elle occupait au juste dans l'ensemble de la composition ; il paraît probable qu'elle y était voisine de la porte, et l'on a exposé ailleurs les observations qui autorisent cette hypothèse (3).

2. L'admission de la divinité solaire au nombre des puissances tutélaires qui protègent l'habitation privée n'est pas sans exemple hors de Délos. L'effigie de *Sol* se rencontre trois fois au moins sur les peintures religieuses exhumées dans les maisons poméniennes (4), toujours réduite au buste de ce dieu — les rayons s'échappant de sa tête le font aisément reconnaître —, et inséparable de celle de *Luna* (5). Dans deux de ces habitations, elle est associée en outre au Genius, encadré, selon l'usage, par les

(1) BULARD, *DRP*, n° 25, p. 147, l. 17 et pl. XXII.

(2) *DRP*, p. 36.

(3) *DRP*, p. 37.

(4) SOGLIANO, *PM*, n° 33 ; *Not. Sc.*, 1883, p. 425 = DE-MARCHI, I, p. 100, l ; *Not. Sc.*, 1912, p. 107 et fig. 4, 5, 6.

(5) L'image de *Luna*, aujourd'hui détruite, répondait à celle de *Sol*, à gauche d'une tête de Mercure, sur la peinture signalée à la note précédente, en deuxième lieu.

Lares (1) : c'est même aux protecteurs attitrés de la famille que les peintures sont, à proprement parler, consacrées ; la présence des deux divinités astrales au-dessus des guirlandes qui surmontent la composition — leurs images trouvent place à l'intérieur de la courbe dessinée par les feuillages tressés — ne modifie aucunement l'ordonnance traditionnelle de la représentation ; *Sol* et *Luna* y sont figurés, si l'on peut dire, en marge du tableau, dans les limites duquel ils ne sont point admis. La même particularité se présente sous une autre forme à Délos, puisque le médaillon contenant la tête radiée forme un tout distinct, pouvant être séparé des peintures qu'il surmonte ou dont il est voisin. Il apparaît ainsi que, dans les deux villes, le dieu dont la tête répand la lumière n'est pas tout à fait assimilé par ses adorateurs avec les divinités proprement domestiques auxquelles s'adresse de préférence le culte célébré sur l'autel.

3. Ces diverses constatations concordent avec ce que nous apprennent les textes au sujet du culte du Soleil à Rome. Le documents épigraphiques de l'époque impériale (2) confirment le témoignage des peintures pompéiennes, en nous montrant les noms de *Sol* et de *Luna* joints sur des dédicaces à celui du *Genius*. Le dieu solaire ainsi associé au protecteur de la famille n'est pas celui dont le culte, introduit d'Orient à Rome sous le règne d'Auguste, s'est plus tard répandu dans toutes les provinces et y a joui d'une extrême popularité. Bien avant l'époque impériale, un autre *numen* de *Sol* était adoré à Rome, soit avec *Luna*, soit sans elle : le temple que possédaient en commun les deux divinités dans le *Circus maximus* est plusieurs fois mentionné ; *Sol* en possédait à lui seul un autre, sur le Quirinal (3). Bien que divers indices obligent, semble-t-il, à attribuer à ce culte une

(1) SOGLIANO, n° 33 ; *Not. Sc.*, 1883, p. 425. — Sur le troisième des monuments signalés ci-dessus, p. 273, n. 4, et qui comprenait, outre les bustes de *Sol* et de *Luna*, ceux de Jupiter et de Mercure, les divinités principales sont Cybèle et la Vénus pompéienne.

(2) *GIL*, VI, 706, 31032 ; XIII, 5026. — Le premier de ces textes associe *Sol* et *Luna* au *Genius cellae Groesianae*, et aussi à *Silvanus*, qui est maintes fois le patron des *cellarii* (BULARD, *BCH*, 1923, p. 473 et n. 5 ; cf. ci-dessous, ch. XII, § 17).

(3) WISSOWA², p. 315-16.

provenance hellénique (1), les Romains de la fin de la République en cherchaient l'origine dans les vieilles traditions où ils croyaient reconnaître le legs des Sabins (2), et les contemporains d'Auguste n'hésitaient pas à qualifier de *Sol indiges*, par opposition avec les cultes solaires venus du monde gréco-oriental, un dieu qu'ils croyaient avoir autrefois appartenu en propre à leurs ancêtres (3). En tous cas, le caractère quasi national de cette divinité, l'ancienneté de son développement à Rome, contribuent à expliquer qu'elle ait été, dès l'époque à laquelle remontent les peintures religieuses de Délos, associée aux puissances tutélaires qu'honore la famille, sinon placée tout à fait au même rang que celles-ci et considérée comme l'une d'entre elles.

4. Le buste de *Sol* trouvé à Délos diffère, par un détail de quelque importance, des trois figures pompéiennes dont il est permis de le rapprocher. Celles-ci montrent en effet, sur l'épaule du dieu, ou à côté de lui, un attribut omis par le décorateur délien, le fouet. Cet objet est destiné à rappeler les croyances qui plaçaient sous la protection de *Sol*, et aussi de *Luna*, les jeux du cirque : les artistes grecs auxquels Rome emprunta, toutes faites, les images de ces deux divinités, les ayant le plus souvent représentées chacune sur son char, la première conduisant un attelage de quatre chevaux, la seconde un couple de coursiers, l'imagination populaire plaça sous le patronage de *Sol* les quadriges, sous celui de *Luna* les biges (4). Le fouet, insigne des auriges, convient à l'un et à l'autre des conducteurs divins et leur est indistinctement attribué (5). Cette addition romaine

(1) Telle est du moins l'opinion la plus généralement admise à ce sujet (WISSOWA², p. 315 ; RICHTER, ap. ROSCHER, *Lexicon*, s. v. *Sol*, col. 1138) : mais l'hypothèse contraire, qui attribue à cette forme du culte de *Sol* et de *Luna* des origines purement indigènes, conserve des défenseurs autorisés (CUMONT, ap. *Dict. Ant.*, s. v. *Sol*, p. 1381-82).

(2) WISSOWA², p. 315 et n. 2 ; RICHTER, *op. l.*, col. 1138 ; CUMONT, *op. l.*, p. 1381. — Cf. PIGANOL, *Or. Rom.*, p. 105 et n. 1.

(3) WISSOWA², p. 317 ; CUMONT, *op. l.*, p. 1381 et n. 12.

(4) WISSOWA², p. 316 et n. 1.

(5) Pour ce qui est de *Luna*, voir par exemple SOGLIANO, *PM*, n° 33. — Le même instrument se retrouve aussi sur les peintures campaniennes exclusivement décoratives qui représentent *Sol* (HELBIG, n° 1005) ou *Luna* (HELBIG, n° 949).

n'était peut-être pas encore admise, au temps où fut tracée l'image dont nous parlons. Par là comme par le style, celle-ci — on a noté ailleurs combien elle diffère par la qualité du travail de presque toutes les autres peintures (1) — se rapproche, plus que les peintures pompéiennes, des monuments purement grecs où se retrouve le buste radié d'Hélios, et qui paraissent remonter à un original sculpté du IV^e siècle, créé peut-être dans l'atelier de Lysippe (2).

* * *

5. On notera qu'il existe des rapports étroits, dans l'ensemble de peintures d'où s'est détaché le disque ainsi décoré, entre la figure de *Sol* et celle de Pégase. Le cheval ailé a été représenté à deux reprises sur les enduits successivement étendus à l'entrée de la maison : la première fois, au revers même du disque, avant l'application de celui-ci (3) ; la seconde, lors de la pose du septième enduit, qui recouvrit le plateau bombé aussi bien que le reste du revêtement dans lequel celui-ci était incorporé (4). L'association de *Sol* et de Pégase n'est pas sans exemple, mais elle ne s'était jusqu'ici rencontrée que sur des représentations illustrant le culte asiatique du Soleil (5), tardivement introduit en pays gréco-romain. Le disque de Délos est le plus ancien monument où elle apparaisse, le seul, à notre connaissance, où l'image de l'animal mythologique soit jointe à celle de *Sol indiges*.

6. De plus, l'ordre de superposition des couches de stuc peint, sur le médaillon, montre que les fidèles établissaient entre les deux images non seulement un lien de parenté, mais encore une sorte d'équivalence : à la tête de *Sol* sur le sixième enduit (6)

(1) *DRP*, p. 45-46.

(2) CAHEN, ap. *Dict. Ant.*, s. v. *Sol*, p. 1380. — Voir par exemple le beau buste provenant du *Mithraeum* de Saint-Clément, à Rome (CUMONT, *Acad. Inscr.*, C. R., 1915, p. 210 et fig. 3).

(3) *DRP*, p. 148, l. 3.

(4) *DRP*, p. 147, l. 31.

(5) CUMONT, *op. l.*, p. 1383 et n. 8 (fig. 6500) ; S. REINACH, *Rev. arch.*, 1920, I, p. 213.

(6) *DRP*, p. 147, l. 17.

succède la figure de Pégase sur le septième (1); à celle-ci se substitue, sur le huitième revêtement, l'indication presque schématique d'un astre rayonnant à six ou à huit pointes, qui ne saurait être qu'une autre représentation de *Sol* (2). De même, si avant de fixer contre le mur l'image anthropomorphique du dieu, le décorateur a tracé à grands coups de pinceau, sur la surface concave, la silhouette de Pégase signalée en premier lieu, c'est probablement, comme nous l'avons noté ailleurs (3), par l'effet d'un scrupule religieux, afin de ne point supprimer tout à fait l'effigie jusque-là apparente à l'endroit que devait recouvrir l'applique circulaire. Et l'on peut supposer, par analogie, que l'arrière-train de cheval visible à la partie haute du premier enduit, ou plutôt de ce qui en subsiste aujourd'hui, a appartenu (4) pareillement à une figure de Pégase, de toutes la plus ancienne et aussi celle qui tenait le plus de place dans l'ensemble du panneau historié (5). Tous ces divers faits (6), si l'interprétation que nous en proposons est exacte, illustrent la longue fidélité des habitants de la demeure à l'égard du vieux culte solaire adjoint par eux à celui des divinités, plus proprement domestiques, qui ont sous leur sauvegarde la famille et le logis où elle réside.

(1) *DRP*, p. 147, l. 31.

(2) *DRP*, p. 148, l. 1.

(3) *DRP*, p. 36 et n. 3.

(4) *DRP*, p. 136, l. 15 et fig. 46, b.

(5) L'image de Pégase figure sur les monnaies de nombreuses *gentes* romaines : RICHTER, *op. l.*, col. 1139; E. S. MAC CARTNEY, *Am. J. Arch.*, 1924, p. 66.

(6) Peut-être convient-il d'expliquer par une représentation du même genre les débris de stuc peint, appartenant au même ensemble, sur lesquels se devinent encore les roues et la caisse d'un char qui pourrait être celui du Soleil (*DRP*, p. 147, l. 4).

CHAPITRE XI

L'OMPHALOS, IDOLE DE VESTA

1. Les peintures de Délos offrent quatre fois au moins, et peut-être six (1), la représentation d'un objet hémisphérique ou ovale, posé sur un coussin qui le débordé à peine (2), décoré de feuillage (3) et de bandelettes (4), recouvert d'une sorte de réseau qui en épouse les contours (5). La forme de cet objet

(1) Voir les monuments suivants, dans BULARD, *DRP* :

1° : n° 4, édicule surmontant l'autel, face Est, 1^{er} enduit, p. 68, l. 15 (pl. III, 2, b).

2° : *Ibid.*, 2^e enduit, p. 68, l. 21 (pl. III, 2, b).

3° : *Ibid.*, face Ouest, 2^e enduit, p. 68, l. 24 (pl. III, 2, d ; cf. BULARD, *PMD*, pl. III A).

4° : n° 22, au mur, à gauche de la porte, 1^{er} enduit, p. 118, l. 10 (pl. X, 1 ; cf. BULARD, *PMD*, pl. V, fragment a).

5° : Il est fort probable qu'il convient de reconnaître l'angle inférieur gauche d'un omphalos, posé cette fois sur une base rigide de forme rectangulaire, dans l'objet qui est peint au mur, immédiatement au-dessous de l'autel sur le revêtement décrit dans *DRP*, n° 15, p. 104, l. 14 (fig. 30).

6° : Les restes d'un objet arrondi, décrit dans *DRP*, n° 22, p. 119, l. 15 (pl. X, 1), ont peut-être appartenu à un omphalos : on remarquera qu'ils recouvraient presque exactement, après la pose du 2^e enduit, l'omphalos, peint sur le 1^{er} enduit, qui est signalé ci-dessus, 4°. On sait que les peintres de Délos, lorsqu'ils renouvelaient le décor de l'autel et de ses abords, plaçaient volontiers les mêmes objets à la même place qu'ils occupaient sur le revêtement antérieur.

(2) Ci-dessus, n. 1, les n°s 1, 2, 3 et 4. C'est par erreur que j'ai décrit (*PMD*, p. 62) le n° 4 comme reposant sur une base rectangulaire.

(3) *Ibid.*, les n°s 3 et 4.

(4) *Ibid.*, le n° 3.

(5) *Ibid.*, le n° 4.

rappelle de près celle qui est habituellement prêtée à l'omphalos delphique : on le désignera donc, sous toutes réserves, et pour la commodité de l'exposé, sous le même nom d'omphalos, appellation provisoire et par où l'on n'entend aucunement préjuger de sa véritable nature.

2. L'auteur de la présente étude, dans un travail antérieur, avait cru reconnaître, une autre fois encore, cet objet, sur l'un des monuments qu'il publiait alors (1) : l'omphalos aurait occupé la plate-forme supérieure d'un autel, devant lequel deux personnages *togati* célèbrent le culte domestique. Mais les découvertes ultérieures obligent à interpréter autrement cette image (2) : plusieurs autels domestiques de Délos sont recouverts d'une sorte de niche arrondie, destinée soit à protéger contre les intempéries le feu du sacrifice, soit plutôt peut-être à faire couvrir sous la cendre, à l'abri des coups de vent et d'un air trop vif, la braise rouge d'où jaillira, au moment voulu, la flamme sacrée (3). Le monument qui était orné de la peinture dont nous venons de parler possède précisément un édicule de ce genre (4) : le décorateur, en représentant la cérémonie de la libation, n'a pas manqué de reproduire, en même temps que l'autel, la petite construction qui le complète ; la courbe parabolique qui surmonte le massif de maçonnerie indique ainsi, selon toute probabilité, non une protubérance ovoïde à laquelle celui-ci aurait servi de base, mais les contours extérieurs de l'abri voûté qui assurait la permanence du foyer. Il n'existe donc aucune représentation de l'autel-omphalos sur les peintures de Délos, et cette forme n'a jamais été donnée non plus au monument du culte privé dans les habitations de l'île, malgré les indices qui avaient permis de le supposer à la suite des premières découvertes (5).

(1) BULARD, *PMD*, p. 58 sq. et pl. III.

(2) PLASSART, *BCH*, 1916, p. 177 sq.

(3) Voir BULARD, *DRP*, p. 32 sq.

(4) *DRP*, p. 66, l. 1 sq.

(5) Pareillement, les traces laissées au mur par la partie supérieure d'un autel aujourd'hui à demi détruit (*DRP*, n° 23, p. 129, l. 17) doivent être expliqués par la présence, au-dessus de cet autel, non d'un omphalos (*PMD*, p. 61 et n. 2), mais d'un abri voûté.

3. Le fait, si important soit-il, n'infirmes d'ailleurs pas l'hypothèse présentée dans le même travail (1) au sujet des *omphaloï* décrits tout à l'heure, et aussi de deux autres monuments trouvés pareillement à Délos, une sculpture en ronde bosse et un relief (2), qui ne diffèrent des peintures que par la présence d'un serpent, roulé autour de l'objet arrondi. Cette hypothèse, dont l'origine remonte aux observations autrefois présentées par Wieseler à propos de l'omphalos delphique (3) — elle aboutit toutefois à des conclusions beaucoup moins générales que celles de cet auteur —, peut être résumée brièvement comme suit.

4. Parmi les innombrables représentations qui font place à l'omphalos, en particulier à l'omphalos joint au serpent, il en est toute une série où la masse ovoïde ne saurait être l'attribut ni d'Apollon — telle est, comme on sait, la signification qui lui est prêtée le plus souvent —, ni d'Asklépios, ni d'aucune des divinités au côté desquelles elle se voit à l'ordinaire. A ce groupe appartiennent par exemple des peintures religieuses exhumées dans les maisons campaniennes, des urnes funéraires étrusques, des monnaies frappées par les *gentes* Eppia, Rubria, Julia, Pompeia, tous monuments dont la provenance, il importe de le retenir, est italienne : et l'omphalos s'y rencontre invariablement associé soit à l'image, soit aux attributs de diverses divinités, qui, toutes, ont été, dans les familles romaines, l'objet d'un culte domestique, les Lares, Hercule, Mercure, la Fortune, etc. (4).

5. D'autre part, l'examen de plusieurs de ces monuments, la comparaison à laquelle ils donnent lieu avec d'autres qui leur ressemblent beaucoup, sans les reproduire toutefois identiquement, montrent que le prétendu ombilic se combine maintes fois avec l'autel, ou encore qu'il alterne avec lui, comme s'il en était l'équivalent exact et pour ainsi dire le substitut (5). Les scènes de sacrifice figurées sur certaines urnes étrusques se

(1) *PMD*, p. 65 sq.

(2) *PMD*, p. 62 et fig. 19 et 20.

(3) *Intorno all'omfalo delfico*, *Ann. Inst.*, 1857, p. 160-180.

(4) *PMD*, p. 65-68.

(5) *PMD*, p. 68 sq.

passent indifféremment, ici à côté d'un autel proprement dit, de forme quadrangulaire et couronné par une corniche ornée de denticules, là près d'une sorte de base ou de socle dont la forme, les dimensions, le décor sont tout pareils à ceux de l'autel, mais qui sert de support à un petit édifice occupé par l'omphalos au serpent (1). Des peintures pompéiennes, où se voit l'image géminée des Lares, se ressembleraient entre elles presque trait pour trait, n'était que le peintre y a placé, entre les deux jeunes dieux, tantôt l'omphalos au serpent, tantôt l'autel, autour duquel le même animal enroule ses anneaux (2).

6. Or, l'autel auquel peut ainsi se substituer l'omphalos est la résidence de Vesta, personnification de la flamme du foyer, allumée ou ranimée en vue du sacrifice. Cette déesse, que les peintures campaniennes ne mettent pas très fréquemment en scène sous des traits humains, est, parmi les puissances protectrices de la famille et de la maison romaines, l'une de celles qui ont résisté avec le plus d'énergie à l'anthropomorphisme d'origine grecque (3). Plus d'un texte fait allusion aux idoles de Vesta, arrondies comme tout ce qui était consacré à cette déesse (4), et nous révèle aussi l'usage observé par les fidèles de les orner de bandelettes les jours de fête. Des pierres sacrées, découvertes dans plusieurs cuisines de Pompéi, à proximité des images religieuses, attestent la longue persistance de cette forme du culte privé (5). Les objets hémisphériques figurés à Délos par la peinture ou par la sculpture leur ressemblent de tout point. Il est visible qu'ils recevaient les mêmes offrandes, étaient l'objet des mêmes honneurs. C'est pourquoi il convient

(1) *PMD*, p. 68 et n. 4 sq. — Voir ci-dessous, Appendice xi.

(2) *PMD*, p. 69 et n. 1 : on reviendra sur ces monuments ci-après, même chapitre, § 26. — Voir ci-dessous, Appendice xiii.

(3) *HILD*, ap. *Dict. Ant.*, s. v. *Vesta*, p. 751.

(4) *CORNUTUS*, Ἐπιδρ., XXVIII (ed. Lang, p. 53, l. 5-6) : Στρογγύλη δὲ πλάττεται καὶ κατὰ μέσους ἰδρύεται τοὺς οἴκους. — *FEST.*, p. 263 *M* (= ed. Lindsay, p. 320, 12) : *Rotundam aedem Vestae Numa Pompilius... consecrasse videtur... : eamque pilae forma esse ut sui simili templo dea coleretur.* L'idole de la déesse est non pas sphérique (*pila*), mais cylindrique (*pila*) ou voisine du cylindre.

(5) *PMD*, p. 71 et 72, n. 1.

d'y reconnaître l'expression des mêmes idées religieuses. Le simple omphalos n'est autre chose que la primitive représentation de la déesse vénérée dans toutes les maisons romaines, et dont l'effigie anthropomorphique, par une rencontre qui n'est point due au hasard, ne figure justement sur aucune des peintures découvertes jusqu'ici dans l'île. Image plus complexe, l'omphalos étreint par le serpent symbolise l'union, ou le voisinage intime de Vesta et du Genius. On sait que celui-ci, comme tant d'autres divinités familiales ou chthoniennes, s'est maintes fois incarné dans un corps de reptile (1). Demeurés tous deux fidèles à la forme primitive dont les avait revêtus l'imagination médiocrement inventive de leurs plus anciens adorateurs, ils n'ont jamais cessé d'être, sous cet aspect, familiers l'un à l'autre et quasi inséparables. Le fait s'explique par les rapports étroits que chacun d'eux entretenait avec l'autel domestique : c'est près de l'autel que se dresse la pierre de Vesta ; c'est là aussi que se tient en permanence le serpent, génie tutélaire de la demeure et de la famille, attiré par la tièdour du lieu et par les offrandes qu'y déposent chaque jour, à son intention, les fidèles (2).

7. Cette interprétation n'a pas été admise par l'auteur de l'étude la plus complète que nous possédions sur les origines et le sens de l'omphalos, celle à laquelle W.-H. Roscher a consacré deux mémoires successifs, publiés à peu d'intervalle dans les *Abhandlungen* de l'Académie des Sciences de Leipzig (3). Dans le premier de ces travaux, daté de 1913, l'auteur ne fait aucune mention des monuments découverts à Délos, ni du commentaire auquel ils avaient donné lieu et dont l'existence ne lui fut révélée que plus tard (4). L'idée maîtresse de son exposé est que l'omphalos, partout où l'art antique l'a représenté, est le signe destiné à marquer, comme son nom l'indique, le nombril du monde. Il a existé en effet chez les anciens, de nombreuses traditions, contradictoires entre elles,

(1) Références indiquées *ibid.*, p. 72, n. 2. — Cf. ci-dessous, § 26.

(2) *PMD*, p. 72-73.

(3) *Omphalos* (*Abhandl. d. Königl. sächs. Gesellsch. d. Wiss. ; phil.-hist. Kl.*, XXIX, 1913, fasc. IX) ; *Neue Omphalosstudien* (*ibid.*, XXXI, 1915, fasc. 1).

(4) ROSCHER, *N. O. St.*, p. 50, n. 80.

mais inspirées par une même croyance, d'après lesquelles certains temples fameux auraient été construits au centre même du disque terrestre (1). Ces traditions s'appliquaient surtout aux grands sanctuaires d'Apollon, ceux de Didymes (2) et de Delphes (3), d'autres encore ; elles expliquent l'attribution d'une place d'honneur, dans ces enceintes sacrées, à la pierre en forme d'ombilic, la représentation de celle-ci sur les monnaies des cités dont le temple est voisin, et aussi sur bien d'autres monuments figurés : l'omphalos y rappelle les prétentions dont il vient d'être parlé, à moins qu'il ne serve simplement à situer la scène. Et le sens n'en est pas différent, lorsque s'enroule autour de la pierre le serpent, incarnant le génie du lieu. Enfin, dans un petit nombre de cas (4), le bloc arrondi est devenu, le plus souvent à la suite d'un emprunt, l'attribut de quelque autre divinité, Asklépios, Hermès, les Lares : mais même alors, il convient d'expliquer l'emploi qui en est fait par des idées semblables, sinon tout à fait identiques, à celles que la religion apollinienne avait rendues populaires, mais dont le fond ne lui appartenait pas en propre.

8. Au contraire, le second mémoire publié par Roscher fait place aux monuments de Délos alors publiés. Tout en maintenant, dans cette étude supplémentaire, les résultats essentiels de ses premières recherches, l'érudit allemand atténue, en quelque mesure, ce que ses conclusions avaient d'absolu et d'exclusif : au lieu de ramener à une origine unique toutes les représentations de l'ombilic, à l'exception de quelques-unes seulement (5), il réunit en un chapitre, intitulé *Problematische Omphaloi* (6),

(1) ROSCHER, *Omphalos*, p. 20, 30 sq.

(2) *Ibid.*, p. 36 sq.

(3) *Ibid.*, p. 54 sq.

(4) *Ibid.*, p. 105 sq. — Le chapitre vi de ce mémoire, intitulé *Grabmonumente, Baitylien, und Altäre in Omphalosform*, est presque exclusivement une réfutation des théories bien connues de Miss J. HARRISON sur les origines funéraires de l'omphalos delphique (BULARD, *PMD*, p. 63). Je n'y vois rien, malgré le titre, qui concerne les rapports de l'omphalos et de l'autel (ci-dessus, p. 280 et n. 5).

(5) ROSCHER, *Omphalos*, Nachträge, p. 126-30.

(6) ROSCHER, *N. O. St.*, chap. vii, p. 62-69.

un assez grand nombre d'entre elles, parmi lesquelles les *omphaloi* au serpent mis en scène sur les urnes étrusques (1), ceux qui se voient sur des monnaies de *gentes* (2) — toutes figures dont nous avons signalé le caractère exceptionnel —, enfin un seul des monuments découverts à Délos, la peinture de la maison des *Dauphins* (3). Toutefois, cette dénomination, à la fois commode et prudente, n'est pas appliquée par lui aux autres images ovoïdes exhumées dans la même ville. Bien plus, à propos de deux de celles-ci, les *omphaloi* sculptés qu'étreint un serpent, Roscher rappelle qu'il existe à Délos, et à propos de Délos, une tradition toute pareille à celle dont Delphes était le siège et l'objet. Aux yeux des fidèles qu'attirait de toutes parts la renommée du vieux sanctuaire ionien, l'île qui avait vu naître Apollon et sa sœur apparaissait non seulement comme la terre d'élection autour de laquelle s'était rangé en cercle le groupe des Cyclades, mais encore comme le centre de l'*Ὀλυμπία* tout entière. Les prétentions rivales des deux grands temples suffiraient donc à expliquer la présence à Délos d'un symbole particulièrement vénéré à Delphes, mais dont la signification profonde ne varie pas de l'un de ces lieux illustres à l'autre (4).

9. Ainsi, tout en distinguant avec soin de l'emblème apollinien la plupart des objets de même apparence, mais d'une origine et d'une destination différentes, sur lesquels les découvertes de Délos avaient attiré notre attention, le savant dont l'opinion vient d'être rapportée exclut de la série que nous avons constituée quelques-uns de ces objets, — précisément ceux qui en formaient, à nos yeux, le noyau solide, et à l'interprétation desquels nous avons consacré l'effort principal d'une exégèse valable pour le groupe tout entier. Cette divergence, si limitée

(1) ROSCHER, *N. O. St.*, p. 62 sq.

(2) *Ibid.*, p. 66. — L'auteur adopte les résultats de la critique que j'ai faite (*PMD*, p. 66-67) de l'interprétation traditionnelle de ces monnaies, celle d'après laquelle elles auraient trait à l'introduction du culte d'Asklépios à Rome.

(3) On remarquera toutefois que cette peinture (ci-dessus, p. 278, n. 1, 4^o) est signalée à la fois parmi les *problematische Omphaloi* (*N. O. St.*, p. 68) et parmi ceux qu'expliquent les symboles apolliniens (*ibid.*, p. 55 ; cf. p. 69).

(4) *Ibid.*, p. 27-28, p. 89 et n. 104.

soit-elle, est trop essentielle pour qu'il n'y ait pas lieu de rouvrir le débat. Nous ne croyons pas en effet que l'hypothèse à laquelle s'est arrêté Roscher soit conciliable avec les diverses remarques, suggérées par un nouvel examen des faits, que l'on trouvera exposées ci-après.

10. Les premières s'appliquent à la méthode employée dans les *Neue Omphalosstudien* en vue d'expliquer les monuments de Délos, et aux arguments tirés par l'auteur du commentaire, à notre avis contestable, que lui inspirent certaines peintures religieuses découvertes à Pompéi. Une seconde série d'observations concerne deux de ces peintures, où la présence de l'omphalos prend une importance particulière, et qui paraissent être, de toutes, les plus voisines des représentations auxquelles est consacrée la présente étude. On placera en troisième lieu un développement relatif aux *omphaloi* de Délos eux-mêmes, et aussi à des textes épigraphiques de même provenance qui aideront peut-être à en élucider le sens. Enfin, on dira quelques mots de divers monuments, toujours illustrés de la même figure, qui n'appartiennent ni à Délos ni à Pompéi (1).

*
* *

11. Tout d'abord, c'est, selon nous, à tort que Roscher interroge isolément chacun des monuments peints de Délos où est mis en scène l'omphalos. Au lieu de détacher celui-ci des ensembles dont il fait partie, il convient au contraire de s'aider, pour en deviner la signification, des indices offerts par les représentations voisines. L'autel historié où se rencontrent trois fois, sur des enduits différents, les restes de l'objet ovoïde (2), orné de feuillages et de bandelettes, montre sur ses autres parois la libation au Genius (3), puis — à deux reprises — les agonistes

(1) Une autre théorie, plus récente que celle de Roscher, a été proposée, au sujet des origines et du sens primitif de l'omphalos, par M. F. POULSEN (*Delphische Studien* ; *Det Kgl. Danske Videnskabernes Selskab., hist.-filol. Medd.*, VIII, 5, p. 30-40) : voir, à ce sujet, Appendice XVII.

(2) Ci-dessus, p. 278, n. 1, 1^o, 2^o, 3^o.

(3) *DRP*, n^o 4, p. 66, l. 14 sq. ; cf. ci-dessus, p. 7 sq.

participant aux *ludi compitalicii* (1) ; sur le mur de la maison dont dépendait le monument, se distinguent encore le jambon, l'amphore et la palme offerts en prix aux lutteurs (2). A l'entrée de la maison *des Dauphins*, les images associées à celle de l'ombilic sont, d'une part, des effigies et des attributs de divinités : Mercure gardien de la porte (3) ; Hercule, lui aussi défenseur de la maison, et, en outre, confondu jusqu'à un certain point avec le Genius (4) ; le caducée, appartenant au premier de ces dieux (5) ; d'autre part des représentations empruntées à la vie et fort voisines de celles qui ornent le précédent autel : le couple des athlètes en garde, (6) le jambon — il est reproduit trois fois sur deux couches d'enduit (7) —, l'amphore avec la palme (8). Ces images, toutes tant qu'elles sont, les unes proprement religieuses, les autres plus qu'à demi profanes, s'expliquent par la religion domestique des Romains, par les cérémonies et les réjouissances auxquelles elle donnait lieu. Comment admettre que dans cet ensemble si cohérent ait pu se glisser, à plusieurs reprises, l'attribut ou l'idole de quelque divinité étrangère aux croyances et aux rites que se transmettaient, de génération en génération les familles italiennes, même transplantées hors de leur pays d'origine ?

12. Le culte d'Apollon Agyieus, dont Roscher retrouverait volontiers le souvenir dans l'un des *omphaloi* de Délos (9), celui de la maison *des Dauphins*, n'a jamais reçu droit de cité à Rome. Les peintures religieuses de Pompéi, qui offrent des ressemblances si précises avec celles de Délos, n'y font aucune espèce d'allusion (10) : seuls les auteurs de certaines fresques, d'un carac-

(1) *Ibid.*, p. 67, l. 13 et 67, l. 27 ; cf. ci-dessus, p. 97 sq.

(2) *Ibid.*, p. 65, l. 2-3 ; cf. ci-dessus, p. 139 sq., p. 156.

(3) *DRP*, n° 22, p. 118, l. 2 ; cf. ci-dessus, p. 245 sq. (voir p. 246, n. 5, 2°).

(4) *Ibid.*, p. 119, l. 32 et 120, l. 7 ; cf. ci-dessus, p. 224 sq.

(5) *Ibid.*, p. 119, l. 16 ; cf. ci-dessous, chapitre xiv, § 2.

(6) *Ibid.*, p. 120, l. 30 ; cf. ci-dessus, p. 97 sq.

(7) *Ibid.*, p. 119, l. 7 ; 120, l. 32 ; 121, l. 9 ; cf. ci-dessus, p. 156.

(8) *Ibid.*, p. 120, l. 26-27 ; cf. ci-dessus, p. 139 sq.

(9) *N. O. St.*, p. 69 : cf. ci-dessus, p. 284 et n. 3. — Sur l'image d'Apollon Agyieus à Délos, voir ci-dessous, Appendice xii.

(10) Une pierre omphaloïde découverte à Pompéi *in situ*, à droite de l'entrée d'une habitation, a été décrite par Six, *Ath. Mitt.*, 1894, p. 342-44,

tière exclusivement décoratif, découvertes dans la première de ces deux villes, ont trouvé dans les traditions relatives au culte d'Agyieus — du moins s'il convient de s'en tenir à l'interprétation la plus communément admise à propos de ces monuments — le prétexte à des compositions de pure fantaisie, pseudo-mythologiques ou simplement pittoresques, qui ne font d'ailleurs aucune place à la pierre en forme d'ombilic (1). D'une manière générale, la religion privée des Romains, pourtant fort accueillante aux grandes divinités de l'Olympe, a rarement accordé place au culte d'Apollon. A Pompéi, l'effigie du fils de Latone ne se rencontre que deux fois sur des peintures à sujet religieux (2); encore celles-ci présentent-elles un caractère tout à fait exceptionnel : occupant l'un des murs extérieurs de la maison, face à la rue, elles montrent l'assemblée plénière des douze dieux, devenus les *Penates publici* de la colonie romaine. Plutôt qu'ils n'honoraient d'un culte proprement domestique ces puissances protectrices de la cité, les propriétaires des deux habitations dont nous parlons avaient placé sous leur sauvegarde, au moyen de cet ex-voto d'un genre particulier, la demeure et ses habitants.

13. Il paraît difficile d'admettre qu'il en ait été à Délos autrement qu'à Pompéi, malgré le voisinage d'un grand temple du dieu (3). Étant donné la fidélité avec laquelle les *Ῥωμαῖοι*

qui la croyait apparentée avec une idole d'Apollon Agyieus conservée au Musée de Corfou. Mais la forme des deux pierres est fort différente, et celle de Pompéi ne porte aucune inscription faisant connaître le nom du dieu. Nous en donnons ci-après, même chapitre, § 34 et note avant-dernière, une interprétation tout autre.

(1) HELBIG, *Wdgm.*, nos 201, 376, 941^b, 1332, 1443, etc. (cf. aussi *ibid.*, n° 1459); voir WIESELER, *Ann. Inst.*, 1858, p. 225 sq. Il a déjà été parlé de ces représentations (ci-dessus, p. 215 sq.), auxquelles est consacré l'Appendice X.

(2) HELBIG, *Wdgm.*, n° 7; *Not. Sc.*, 1911, p. 417 sq. et fig. 1-3. Il faut se garder de confondre l'image d'Apollon avec celle de *Sol*, d'ailleurs peu commune, elle aussi, à Pompéi : SOGLIANO, *PM*, n° 33; *Not. Sc.*, 1883, p. 425 et 1912 p. 107; cf. ci-dessus, p. 273.

(3) Sans doute, le temple d'Apollon à Pompéi ne saurait être comparé avec le sanctuaire délien; pourtant le dieu auquel il appartenait est l'un de ceux qui recevaient les plus grands honneurs dans cette ville gréco-romaine, et qui y avait sans doute les adeptes les plus nombreux. Le fait

établis à Délos sont restés attachés aux traditions religieuses qu'ils tenaient de leurs origines italiennes — cette constatation se dégage de tous les chapitres qui précèdent —, la vraisemblance interdit de supposer que le culte délien d'Apollon, même universellement adopté par ces étrangers, ait jamais été introduit par eux dans leur sanctuaire familial.

14. Il n'est pas non plus d'une bonne méthode de faire appel à plusieurs explications, indépendantes et fort différentes l'une de l'autre, pour interpréter des monuments que leur ressemblance extérieure, les circonstances de la découverte, le caractère des figures ou des scènes auxquelles ils ont associés, invitent au contraire à rapprocher étroitement. Suivant Roscher, parmi les images de l'omphalos que nous avons publiées, deux illustreraient les traditions locales qui font du principal sanctuaire des îles le point central du disque terrestre (1) ; une autre rappellerait peut-être le culte d'Apollon Agyieus (2) ; l'autel surmonté d'une proéminence arrondie où nous avons cru reconnaître, sur un des revêtements peints, la combinaison de l'autel et de l'omphalos serait en réalité un *Omphalosgrab* (3), interprétation qui obligerait à attribuer aussi un caractère funéraire à l'omphalos posé sur un coussin qui est figuré, à trois reprises (4), sur d'autres parties du même monument (5) : soit, au total, trois hypothèses à propos de six monuments à tout point de vue bien voisins les uns des autres.

mérite d'être noté, parce qu'il rend d'autant plus digne de remarque l'absence totale de l'Apollon hellénique sur les peintures sacrées des maisons pompéiennes, et qu'il aide, par là même, à comprendre l'abstention des Πομαῖοι de Délos à l'égard de la grande divinité adorée dans l'île, du moins en ce qui concerne le culte domestique.

(1) Les deux *omphaloi* sculptés. Pour le premier (*PMD*, p. 62 et fig. 19), voir ROSCHER, *N. O. St.*, p. 50, n° 20 et pl. V, fig. 2 (reproduite en tête du fascicule) ; pour le second (*PMD*, p. 62-63 et fig. 20), ROSCHER, *N. O. St.*, p. 27 ; p. 51, n° 21 et pl. III, fig. 3.

(2) *N. O. St.*, p. 69 (cf. ci-dessus, p. 281, n. 3). — L'hypothèse est aussi indiquée comme possible par M. P. ROUSSEL, *Délos col. ath.*, p. 279 et n. 7.

(3) *N. O. St.*, p. 62, n° 4.

(4) Ci-dessus, p. 278, n. 1, 1°, 2°, 3°.

(5) Aucune mention n'est faite par Roscher de celui de ces trois *omphaloi* que nous avons publié (*PMD*, p. 61-62 et pl. III A).

15. La dernière doit être immédiatement écartée : on a signalé plus haut l'erreur d'interprétation sur laquelle elle reposait (1). Restent la première et la seconde. Remarquons tout d'abord qu'elles s'excluent réciproquement : aucune communauté d'origine, aucune affinité véritable entre le signe, unique de son espèce, qui marque, dans un lieu sacré entre tous, le centre précis de l'orbe terrestre et l'idole, aux répliques innombrables, reproduite près du seuil de chaque demeure, dans les pays où est adoré l'Apollon de la rue. C'est pourquoi l'on est en droit de s'étonner que Roscher, mentionnant, à deux endroits différents de son étude, l'un des ombilics peints à Délos (2), l'ait d'une part mis au nombre des représentations apparentées avec l'omphalos delphique (3), tandis qu'il inclinait d'autre part à y reconnaître le bétyle apollinien, objet d'un culte domestique (4). Si les deux interprétations ne peuvent intervenir à la fois, s'il ne paraît guère moins impossible, vu la similitude des monuments, de recourir tantôt à l'une tantôt à l'autre, il faut donc, en bonne logique, se résoudre à choisir entre elles une explication valable dans tous les cas.

16. Maintiendra-t-on celle qui fait appel aux traditions concernant Agyieus (5) ? Assurément la peinture de la maison

(1) Ci-dessus, p. 279 et n. 1-3.

(2) Celui qui subsiste presque intact à l'entrée de la maison *des Dauphins* : ci-dessus, p. 278, n. 1, 4^o (cf. p. 284, n. 3).

(3) *N. O. St.*, p. 55.

(4) *N. O. St.*, p. 69.

(5) La présence du serpent enroulé autour des deux *omphaloi* sculptés ne serait pas une raison suffisante pour que l'on écartât, au sujet de ces monuments, l'interprétation par le culte d'Apollon Agyieus : le serpent, s'il est rarement joint à l'idole de ce dieu, paraît cependant l'avoir été au moins une fois (Roscher, *Omphalos*, pl. VI, n^o 8 et p. 128-29, 132 : monument provenant de Délos ?). On objectera plutôt à l'identification avec le bétyle apollinien des *omphaloi* dont la provenance délienne est parfaitement établie, la différence qu'il est facile de constater entre l'image du dieu, telle que nous la font connaître les descriptions des auteurs anciens (κίων εἰς ὃξ' ἄλγων, HARPOCR., s. v. Ἀγυῖᾱς ; — Βωμὸς ἐν σχήματι κίονος, HESYCH., s. v. Ἀγυῖᾱς) et l'objet, à peine plus haut que large, représenté par les peintres et les sculpteurs de Délos. Le monument soi-disant délien dont il vient d'être fait mention rappellerait, mieux que nos *omphaloi*, les textes des lexicographes.

des Dauphins est tracée à proximité de la porte (1), voisinage cher à ce dieu, de même que l'autel où a été répétée, à trois reprises, l'image de l'omphalos, fait face, de fort près, à l'entrée d'une seconde habitation (2). Mais bien d'autres figures sont peintes sur la façade et sur l'autel dont nous parlons, qui ne concernent en rien Apollon gardien des abords de la demeure. Il résulte d'ailleurs des observations auxquelles donnent lieu les restes d'une autre peinture, fort endommagée par le temps et demeurée jusqu'ici inédite (3), que le revêtement où est reproduit l'objet aux contours paraboliques peut, à l'occasion, recouvrir non le mur extérieur de la maison, mais celui d'une des salles qu'elle renferme, du moins quand l'autel domestique est lui-même construit dans cette salle.

17. Verra-t-on au contraire dans les images peintes de l'omphalos, aussi bien que dans ses représentations sculptées, la traduction des théories si l'on peut dire géographiques qui plaçaient à Délos le nombril de l'univers ? Cette explication suppose un postulat fort discutable : il est en effet arbitraire de rattacher à des traditions issues du sanctuaire d'Apollon et concernant le culte officiel de ce dieu, des monuments qui proviennent non du *téménos*, mais de la ville proprement dite. Or, tel est le cas non seulement des ombilics figurés en couleurs, mais encore des deux sculptures qui en sont inséparables : trouvées l'une et l'autre dans des maisons privées (4), elles ont, selon toute apparence, servi au culte familial, comme les autels sur lesquels, ou près desquels étaient tracées les peintures. Même, on notera à ce propos que l'habitation, appartenant au Quartier du Théâtre, où a été découvert l'omphalos ciselé en relief est précisément l'une de celles qui possédaient, à côté de l'entrée, un autel extérieur, et aussi, sur le mur voisin de ce monument, soigneusement renouvelée chaque fois qu'un enduit nouveau remplaçait l'ancien, toute une suite de représentations di-

(1) Voir *DRP*, fig. 40 et pl. X, 1.

(2) Voir *DRP*, fig. 5 et pl. III, 2, b et d.

(3) Ci-dessus, p. 278, n. 1, 5^o.

(4) Omphalos en ronde bosse : Quartier du Théâtre, *Ins. II, C, e*. — Omphalos en relief, même quartier, *Ins. VI, H, s*.

verses, dont la religion domestique romaine donne la clef (1).

18. Ainsi, aucune des trois hypothèses proposées par Roscher ne paraît convenir parfaitement aux monuments décrits plus haut. L'interprétation à laquelle il s'est arrêté au sujet des objets hémisphériques ou ovoïdes visibles sur certaines peintures sacrées de Pompéi qui peuvent être rapprochées de celles de Délos, soulève à son tour plus d'une objection.

19. On observera d'abord que loin d'être exceptionnel sur ces monuments — Roscher n'en cite que trois exemplaires au total (2) —, l'objet dont nous parlons s'y rencontre au contraire assez souvent, toujours ceint du serpent. S'il n'est figuré qu'une fois de grande taille, occupant le milieu de la composition entre les deux Lares, placés symétriquement de chaque côté de lui (3), on le reconnaît à neuf reprises au moins, à côté de l'image de Mercure

(1) *DRP*, n° 18, p. 108 sq. et pl. IX. La maison d'où provient l'autre omphalos n'a conservé ni autel ni restes de peintures religieuses. Mais la salle *e*, où a eu lieu la découverte, est contiguë aux maisons *A* et *B* de la même *insula* : l'omphalos ayant été trouvé au-dessus du niveau correspondant au sol antique (non *in situ*), avec les restes de l'étage écroulé, il n'y a rien d'impossible à ce qu'il ait glissé de l'une des deux maisons voisines dans la maison *C*, en même temps que la table (*CHAMONARD, Délos, VIII*, p. 227, fig. 106) entraînée avec lui et qui peut-être lui servait de support. L'habitation *A* a conservé, à défaut d'un autel, une niche avec des traces de peintures, au Sud d'une ancienne entrée, plus tard murée (*DRP*, n° 11, p. 86-87); l'habitation *B* a peut-être possédé un autel voisin de la porte (*DRP*, n° 46, p. 189).

(2) ROSCHER, *Omphalos*, p. 114-15. Dans sa seconde étude, l'auteur n'ajoute à ces trois monuments (*N. O. St.*, p. 54-55) qu'une seule peinture, signalée et décrite par nous (*PMD*, p. 70 et fig. 21; voir ci-dessous, p. 292 n. 2 et p. 302 sq.) dont il donne la reproduction (pl. IV, n° 4) d'après notre esquisse. Les autres images de l'omphalos énumérées *ibid.*, p. 54, appartiennent à des compositions d'un caractère exclusivement décoratif, dont le témoignage ne saurait éclaircir le sens des peintures religieuses étudiées ici.

(3) HELBIG, *Wdgm.*, n° 37 = ROSCHER, *Omphalos*, p. 114 et pl. IX, n° 6. C'est par erreur que revenant à ce monument dans *N. O. St.*, p. 68, l'auteur renvoie à HELBIG, *Wdgm.*, n° 60^b. La peinture décrite sous ce numéro représente non l'omphalos, mais l'autel encadré par les deux Lares : la méprise montre à sa manière que l'analogie signalée par nous (ci-dessus, p. 280-282, et ci-dessous, même chapitre, § 26) entre la première image et la série à laquelle appartient la seconde, n'est pas imaginaire.

dont il est devenu l'attribut (1) ; réduit à des dimensions bien plus modestes, il est alors placé aux pieds du dieu, parmi d'autres représentations fréquemment associées à l'effigie de celui-ci, celle du coq par exemple. Mais surtout, on hésitera à admettre que, dans un cas comme dans l'autre (2), il convienne d'expliquer la présence de l'omphalos, auprès de la divinité à laquelle il est joint, par des idées analogues à celles qu'exprime cet objet — s'il faut en croire l'érudit allemand — lorsqu'il illustre la tradition des sanctuaires apolliniens.

20. Est-ce vraiment le *compitum* que le peintre a mis en scène entre les deux Lares, dans le tableau signalé quelques lignes plus haut (3) ? Et a-t-il désigné ce lieu au moyen de l'ombilic, parce que la croisée des chemins est aussi le point de rencontre où aboutissent les domaines que séparent ces chemins, et conséquemment le centre du district territorial qu'ils constituent (4) ? En vérité, les deux hypothèses paraissent aussi peu vraisemblables l'une que l'autre. Le monument recouvre, dans la maison dite de *Méléagre*, un des murs de la cuisine (5) : quels qu'aient été les rapports unissant les *Lares compitales* d'une part, le *Lare* ou les *Lares* protecteurs du toit familial d'autre part (6), on

(1) Voir les monuments suivants :

1° HELBIG, *Wdgm.*, n° 15.

2° *Ibid.*, n° 17.

3° SOGLIANO, *PM*, n° 40 (= *Bull. Inst.*, 1872, p. 200).

4° DE-MARCHI, I, p. 99, *f* (= *Not. Sc.*, 1879, p. 241).

5° *Not. Sc.*, 1879, p. 282.

6° *R. Mitt.*, 1901, p. 319.

7° *Not. Sc.*, 1905, p. 85.

8° *Not. Sc.*, 1905, p. 131.

9° Peinture, inédite croyons-nous, tracée sur le mur extérieur d'une maison appartenant à une *Insula* non fouillée de la *Reg. V* : cette maison ouvre sur la rue qui limite à l'Est l'*Ins. XVI* de la *Reg. VI*.

(2) Voir aussi la peinture étudiée ci-après, § 29 sq., où l'omphalos au serpent a pris un aspect tout particulier.

(3) Sur l'argument tiré par ROSCHER (*N. O. St.*, p. 68) de la présence d'arbres auprès de l'omphalos, particularité qui, affirme l'auteur, ne saurait convenir à un monument du culte domestique, cf. ci-dessous, § 28.

(4) ROSCHER, *Omphalos*, p. 114.

(5) HELBIG, *Wdgm.*, n° 37.

(6) Ci-dessus, p. 79 sq. Ces rapports paraissent d'ailleurs être devenus,

admettra malaisément qu'une image renfermée dans la partie la plus intime de l'habitation, au voisinage immédiat du foyer, ait été destinée à honorer non quelqu'une des divinités domestiques, mais les dieux dont le culte était pratiqué hors de la demeure, au carrefour le plus proche. D'autre part, aucun texte n'apporte le moindre indice permettant de supposer que les populations italiennes aient jamais considéré le *compitum* comme le centre géométrique du *vicus* (1) : cette opinion eût-elle été répandue parmi les adorateurs des *Lares compitales*, ce serait encore pousser trop loin la recherche de l'analogie, que de prétendre y discerner une relation profonde avec les croyances qui faisaient de quelques sanctuaires panhelléniques, rendez-vous des pèlerins venus de toutes les parties du monde grec, le point ombilical non d'un étroit canton rural, non d'une région ou d'un pays plus ou moins étendus, mais de l'univers tout entier.

21. La peinture de la maison de *Mélégre* n'est d'ailleurs pas le seul monument de la religion domestique romaine qui juxtapose à l'image du prétendu omphalos celle du Lare auquel la famille rend un culte. Un petit bronze, trouvé à Mandeure

au temps où furent tracées les peintures campaniennes, moins étroits qu'ils ne l'étaient lorsque les décorateurs de Délos ont accompli leur ouvrage : ci-dessous, ch. XVIII, § 30 sq.

(1) La vérité est que Roscher dans le développement auquel nous venons de renvoyer le lecteur (voir aussi *Omphalos*, p. 122-24 et *N. O. St.*, p. 26) rapproche, au point de les confondre, plusieurs notions parfaitement distinctes dans l'esprit des anciens, celle du « nombril » qui marque le centre du monde — parfois, par analogie, le centre d'une région nettement délimitée, ou même d'un objet aux contours circulaires —, celle de la borne qui divise en deux parties égales un trajet (*Omphalos*, p. 123), enfin celle de la borne-limite. Pour ne parler que de celle-ci, c'est en vain qu'on invoque le folklore celtique afin de la ramener à la première (Roscher, *N. O. St.*, p. 24, mettant en œuvre les observations présentées par M. J. Loth, *Ac. Inscr., C.R.*, 1914, p. 327 sq. ; elles ont été reprises par le même savant dans *REA*, 1915, p. 199 sq.) : si l'omphalos de l'Irlande est placé au lieu où confinent en un seul point toutes les grandes divisions de l'île, le *compitum* qui possède le sanctuaire commun du *vicus* n'est pas nécessairement contigu à tous les domaines qui composent celui-ci : il peut y avoir, dans un *vicus*, plusieurs *compita*, outre celui-là (*Sive is cum ara, sive sine ara* : Philarg., ad Verg. *Georg.*, II, 382 ; cf. Wissowa, ap. PW², s. v. *Compita*, col. 792), et l'on sait que les chemins formaient la limite des *fundi*.

(Doubs) et conservé au Musée de Saint-Germain-en-Laye (1), montre, au-dessus d'un *podium* quadrangulaire, à deux degrés, le Lare sous l'aspect qui lui a été tant de fois prêté à Pompéi et ailleurs, le rhyton dans l'une des mains, la *situla* dans l'autre ; autour du jeune dieu sont rangés, deux par deux, quatre des animaux ou des objets maintes fois figurés avec lui : le cochon, sa victime préférée, le coq, l'autel, enfin l'ombilic, une fois de plus enlacé par le serpent. La réunion de ces diverses figures, le caractère de l'ensemble et l'époque à laquelle il appartient, le lieu de la découverte, ne laissent place à aucun doute : l'effigie ainsi associée à l'omphalos est bien celle non du *Lar compitalis*, mais de la divinité tutélaire adorée près du foyer par les habitants de la maison sur laquelle elle veille.

22. Les idées qui font de l'omphalos le centre du monde s'appliquent encore plus mal aux tableaux pompéiens où cet emblème est joint à l'image de Mercure. Roscher propose (2), à la vérité non sans quelques réserves, d'expliquer la protubérance ovoïde comme l'indication, ici encore, d'un centre, celui d'où le messager divin — les peintures pompéiennes représentent volontiers Mercure en pleine course ou pour mieux dire en plein vol — est toujours prêt à s'élancer pour aller remplir, de par le monde, les missions pressantes que lui confient les autres dieux. C'est là une interprétation en elle-même bien surprenante, et qui d'ailleurs s'accorde mal soit avec les dimensions exiguës données à l'omphalos, soit avec la place médiocrement honorable qui lui est attribuée : loin de se dresser, bien en vue, au milieu de la représentation, il est en effet presque toujours relégué dans un des angles inférieurs du panneau décoré, dépassant à peine le sol, et

(1) S. REINACH, *Descr. Mus. St G., Br. Gaule rom.*, n° 142, p. 133. — On rapprochera de ce bronze la décoration d'une lampe d'argile à reliefs, ayant, selon toute apparence, servi au culte domestique. Elle est connue seulement par la description qu'en a donnée PASSERI (*Lucern. fictil.*, II, 64 ; cf. JORDAN, *Ann. Inst.*, 1862, p. 320, G, et PREUNER, *H. V.*, p. 236 n. 3). On y retrouve l'omphalos à côté d'un Lare unique, pareil à celui de Mandeure.

(2) *Omphalos*, p. 115 : « Am nächsten liegt wohl auch hier die Annahme, dass er (sc. der Omphalos) einen Mittelpunkt bezeichnen soll, vielleicht den der Erde, oder des Weltalls, an dem sich der Bote der Götter aufzuhalten hat, um von da aus seine Botschaften nach allen Richtungen hin auszurichten ».

n'attirant guère le regard. L'auteur de cette hypothèse exprime, dans sa première étude, le regret de ne pouvoir l'appuyer sur aucun texte littéraire (1) : cette lacune n'a pas été comblée dans les *Neue Omphalosstudien* ; le sera-t-elle quelque jour, cela ne semble guère probable. Il est douteux qu'un texte grec ou latin ait jamais exprimé l'idée, bien moderne, de ce poste central où se tiendrait en permanence Mercure, attendant les ordres suprêmes, pour les transmettre à son tour dans toutes les directions (2).

*
* *

23. Ni dans l'un ni dans l'autre de ses deux mémoires, Roscher n'a produit d'argument, ou relevé d'indice de nature à rendre contestable l'une des observations principales, sur lesquelles se fonde l'hypothèse expliquant par la religion privée des Romains tout un groupe de prétendus ombilics : celle qui concerne l'équivalence fréquente de l'omphalos et de l'autel domestique. Sans reprendre ici dans son ensemble l'examen d'une question traitée ailleurs (3), on attirera à nouveau l'attention du lecteur sur deux des peintures pompéiennes où l'objet ovoïde tient la place du monument qui sert à célébrer le culte.

24. La première est celle dont il a déjà été fait mention un peu plus haut, et qui montre, entre les deux Lares, l'omphalos au serpent (4). Les dieux jumeaux se voient, comme on sait, sur un grand nombre de tableaux du genre de celui-ci, où ils occupent toujours la même place, terminant la composition à ses extrémités, ou, si celle-ci est divisée en plusieurs zones horizontales, l'un des registres superposés (5). La partie du panneau

(1) *Omphalos*, p. 115.

(2) ROSCHER s'est servi (*N. O. St.*, p. 68), à propos du commentaire que j'ai consacré à l'une des peintures de Délos, du mot *Verlegenheitsauskunft*. J'ai peur que quelque embarras ne se trahisse aussi dans la théorie qui vient d'être résumée : il est sûr qu'elle paraît inspirée moins par l'examen des monuments que par les exigences d'une certaine démonstration.

(3) *PMD*, p. 69 sq.

(4) Ci-dessus, p. 294, n. 3.

(5) Les exceptions sont rares : il arrive que les Lares occupent le milieu

ainsi limitée n'est pas livrée à la pure fantaisie du décorateur. Tantôt le propriétaire de la maison y a fait représenter (1), par une fiction fréquente à Pompéi, une scène de culte, où le rôle du célébrant est rempli par le Genius versant lui-même la libation sur son propre autel, mais assisté par des personnages empruntés à la vie : ceux-là même qui, dans la réalité, prennent part aux cérémonies dont les abords de l'autel domestique sont le théâtre. A cet acte religieux, les Lares ne sont point associés à tort, puisqu'ils remplissent souvent, aux côtés du Genius, l'office de *ministri* (2). Tantôt des effigies divines occupent seules l'espace ainsi circonscrit ; mais des règles très strictes en limitent le choix : les dieux étrangers par leurs origines à la vieille religion familiale ne sont pour ainsi dire jamais figurés entre les Lares (3), malgré la faveur avec laquelle beaucoup d'entre eux ont été accueillis dans le sanctuaire domestique. Bien plus, parmi les divinités adorées de bonne heure au voisinage du foyer, deux seulement, objet d'une vénération particulière de la part des fidèles, ont droit à cette place d'honneur, le Genius et Vesta. Il est exceptionnel que toutes deux s'y voient réu-

de la peinture, soit au fond de la niche creusée dans le mur, soit au-dessus de cet abri (HELBIG, *Wdgm.*, nos 35, 69^b), ou parfois que, les deux Lares occupant leur place habituelle, deux divinités encore plus éloignées qu'elles du centre, les encadrent à leur tour : ainsi deux Pans (*Not. Sc.*, 1887, p. 251 ; ces prétendus Pans représentent un *numen* particulier de Silvanus, qui le rapproche beaucoup des Lares : BULARD, *BCH*, 1923, p. 481-83, et ci-dessous chap. XII, § 8 sq.), Jupiter d'une part et Minerve de l'autre (HELBIG, n° 60^b).

(1) HELBIG, *Wdgm.*, nos 56-59^b ; SOGLIANO, *PM*, nos 26-30 ; etc.

(2) Ci-dessus, p. 188-190.

(3) Les exceptions d'appliquent à la Vénus pompéienne (HELBIG, n° 66), à la Fortune (*Not. Sc.*, 1911, p. 214 sq.). Il est presque aussi rare de rencontrer les mêmes divinités dans la niche qui occupe souvent le centre de la paroi historiée, même si les Lares n'encadrent pas l'ouverture ; cf. DE-MARCHI, I, p. 101, *m* (Jupiter) ; p. 89, n. 4 et fig. (Hercule : mais on a indiqué ci-dessus, p. 235 sq., quels rapports étroits unissent Hercule au Genius). Sur les autres peintures représentant des divinités qui ne sont point proprement domestiques, celles-ci sont placées soit extérieurement aux Lares (HELBIG, nos 60^b, 68) soit à un autre registre qu'eux ou sur une autre paroi, à moins encore, mais le fait est fort rare, que les règles ne soient violées même pour ce qui est de la place traditionnellement attribuée aux Lares et à l'image qu'ils encadrent.

nies (1). Le cas le plus fréquent est celui où le peintre y a figuré le Genius (2), peut-être parce que l'effigie anthropomorphique de celui-ci est issue, comme on l'a indiqué au chapitre I (3), de la représentation qui commémore et perpétue l'acte de culte. Mais il arrive aussi que l'image tracée au milieu de la surface historiée, tantôt sur le mur même, tantôt dans la niche qui y forme comme une étroite chapelle — les Lares encadrent alors symétriquement l'ouverture —, soit celle de Vesta (4) sous les traits d'une femme assise ou debout, vêtue du chitôn talaire, par dessus lequel est drapé un ample manteau, la tête couronnée et voilée (5), ayant près d'elle un âne, animal cher à la déesse parce qu'il tourne la meule dans le *pistrinum* (6).

25. Sur les précédents monuments, le Genius et Vesta sont reconnaissables dès le premier abord, parce qu'ils y ont revêtu la forme humaine. Mais ni l'une ni l'autre des deux divinités n'a été, comme on sait, exclusivement figurée ainsi. La déesse, avant de se métamorphoser en matrone, était représentée ou plutôt symbolisée par l'image de l'autel, support de la flamme avec laquelle elle se confond (7). Et c'est pourquoi

(1) SOGLIANO, *PM*, n° 34.

(2) HELBIG, *Wdgm.*, nos 46-55, 68 ; SOGLIANO, *PM*, nos 16-25, 33, 36, 46, etc.

(3) Ci-dessus, p. 54-56.

(4) Les rapports qui ont existé de tout temps entre Vesta et le Lare ou les Lares ne relèvent pas exclusivement de l'iconographie : voir les traditions rapportées à ce sujet par M^{me} MARG. C. WAITES (*Am. J. Arch.*, 1920, p. 245-46).

(5) HELBIG, *Wdgm.*, nos 61, 52, 65, 85 (?) ; SOGLIANO, *PM*, nos 31, 34 ; DE-MARCHI, I, pl. III, p. 67. Par exception, la déesse est figurée à la même place en compagnie de Vulcain (HELBIG, n° 63) ou de Bacchus (*ibid.*, n° 66^b). On notera aussi qu'elle occupe parfois seule la niche formant sanctuaire, sans que celle-ci soit encadrée par les Lares (SOGLIANO, *PM*, n° 42).

(6) PROP., V, I, 21 :

Vesta coronatis pauper gaudebat asellis.

Voir aussi OV., *Fast.*, VI, 311. — Sur le type anthropomorphique de la déesse, cf. DE-MARCHI, I, p. 67-68 ; HILD, ap. *Dict. Ant.*, s. v. *Vesta*, p. 751.

(7) OV., *Fast.*, VI, 290 sq. (le passage s'accorde d'ailleurs mal avec *ibid.*, 267 : voir CARCOPINO, *Virg. et les or. d'Ost.*, p. 102 et n. 3) ; cf. DE-MARCHI, I, p. 66, n. 1 ; HILD, *op. l.*, p. 751.

plusieurs autres peintures pompéiennes (1) tracées, comme celle où se voit l'image humaine de Vesta, sur le mur d'une cuisine, montrent au centre de la composition, encadré par les deux Lares, c'est-à-dire à la place même qu'occupait tout à l'heure la figure matronale, l'autel où brille le feu sacré et près duquel n'est debout aucun fidèle sacrifiant (2).

26. Pareillement, avant d'emprunter les traits du *pater familias* versant la libation, le Genius s'incarnait, comme on le verra plus loin (3), dans le serpent muni d'une crête et d'un appendice en forme de barbe, figure à demi réelle, à demi conventionnelle, que d'ailleurs l'anthropomorphisme n'a pas fait disparaître, mais seulement reléguée au second plan : il arrive en effet fréquemment qu'elle coexiste dans les maisons de Pompéi -- le plus souvent à un registre différent d'une même composition (4) -- avec la représentation purement humaine du dieu. Si aucune des peintures campaniennes ne met en scène le Genius-serpent honoré seul entre les Lares, cette place insigne lui appartient au contraire sur un grand nombre d'entre elles qui montrent l'animal tutélaire non plus isolé, mais inséparablement uni à l'autel do-

(1) Elles sont énumérées, ainsi que d'autres monuments reproduisant la même image, ci-dessus, p. 201, n. 3. Voir, pour ce qui est du sens primitif de cette image, représentation réaliste d'un rite avant de devenir le symbole de deux cultes étroitement unis l'un à l'autre, ci-dessus, p. 201-202.

(2) On observera d'ailleurs, à y regarder de près, que l'autel, symbole de Vesta, garde la place d'honneur même sur les peintures sacrées de Pompéi (elles sont fort nombreuses) où le Genius est placé entre les deux Lares. Il est fort rare en effet que le personnage *libans* soit représenté sans l'autel (*R. Mitt.*, 1896, p. 29 ; 1901, p. 287-88 : le type du Genius est exceptionnel sur la seconde de ces peintures) ; presque toujours, là où ce monument a été représenté, le *togatus* occupé à verser dans le brasier le contenu de la *patera* en occupe un des côtés, tandis que, de l'autre côté, le *tibicen* souffle dans son instrument (ci-dessus, p. 48-49) : c'est donc l'autel lui-même qui marque le centre de la composition. Même observation à propos des peintures, au demeurant peu nombreuses, où deux personnages divins font à la fois la libation, le Genius d'une part, Jupiter ou Hercule de l'autre (HELBIG, *Wdgm.*, nos 67, 69) et aussi, au sujet de celles où une Vesta *libans* d'une part, Vulcain ou Bacchus d'autre part, encadrent l'autel (HELBIG, nos 63, 66^b).

(3) Ci-dessous, chapitre XIII, § 9 sq.

(4) HELBIG, *Wdgm.*, nos 46, 47, 49, 52, 53, 55 ; SOGLIANO, *PM*, 17-19, 22 ; etc. Voir aussi ci-dessous, p. 299, n. 1 et 3.

mestique. La donnée comporte deux variantes principales. Tantôt le serpent s'approche en rampant du monument consacré au culte, mais ne le touche pas encore (1). Tantôt, et cette ordonnance est des deux la plus commune (2), l'association de la divinité familiale et de l'autel est bien plus étroite : celui-ci présente la forme d'un cippe ou d'un fût de colonne assez élancé ; le reptile en fait deux ou trois fois le tour, et ses anneaux semblent l'étreindre ; sa tête dépasse le niveau de la plate-forme, se tendant vers les objets qui y sont déposés. La nature de ces offrandes, presque toujours l'œuf — ou les deux œufs — et la pomme de pin (3), symboles de vie et de multiplication au même titre que la grenade plusieurs fois reproduite à Délos (4), ne laissent aucun doute sur l'identité de l'être divin qui se cache sous cette enveloppe animale (5).

(1) HELBIG, *Wdgm.*, n° 39 et probablement 94. Voir aussi SOGLIANO, *PM*, n° 15 : la peinture, qui ne comprend pas d'autre figure que celles des Lares et de l'autel vers lequel rampe le serpent, montre les premiers au registre supérieur, de chaque côté de la niche, le second au registre inférieur. Même sujet, sans les Lares : HELBIG, n° 31 ; SOGLIANO, n° 11.

(2) *R. Mitt.*, 1889, p. 116 (= DE-MARCHI, I, p. 101, p) ; *R. Mitt.*, 1893, p. 54. Cf. aussi HELBIG, n° 40, et SOGLIANO, n° 12, qui présentent la particularité signalée ci-dessus, n. 1. — Un autel en miniature, ayant été consacré comme ex-voto (il provient du jardin d'une maison pompéienne) est pareillement entouré par les anneaux d'un serpent (DE-MARCHI, I, p. 127, n. 2).

(3) On pourrait être tenté de ne pas attribuer le même sens à l'autel chargé d'offrandes et à celui sur lequel flambe le feu. Deux peintures (SOGLIANO, *PM*, nos 56 et 57) lèvent toute espèce de doute à ce sujet : identiques à celles dont il vient d'être parlé, si ce n'est que les deux Lares en sont absents, elles montrent, sur la plate-forme au-dessus de laquelle s'érige la tête du serpent, l'une un œuf, l'autre le brasier en pleine combustion. — Même emploi facultatif des deux données sur les peintures qui placent près du Genius *libans* l'autel soit seul, soit abordé (comparer par exemple HELBIG n° 31 et SOGLIANO, n° 11) ou enlacé par le serpent (ci-dessous, n. 5), malgré la contradiction qu'il est facile de relever entre l'accomplissement de la libation et la présence sur l'autel des offrandes, à l'endroit où devrait s'élever la flamme. Il arrive même (HELBIG, n° 32) que le Genius fasse sa libation au-dessus des œufs et de la pomme de pin reposant directement sur le sol : de l'autre côté, le serpent se dirige vers ces offrandes, comme il s'approche, à l'ordinaire, de l'autel.

(4) Ci-dessous, chapitre XIV, § 5 sq.

(5) En outre des peintures qui représentent l'autel enlacé par le serpent,

27. Ainsi une tradition constante, familière à tous les fidèles, joignait en un symbole unique les représentations primitives de Vesta et du Genius, aussi inséparables que les cultes eux-mêmes (1), et réservait aussi à cette double représentation, d'une dignité si éminente, une place invariable sur les tableaux consacrés aux divinités domestiques par la piété de leurs adorateurs. Or, c'est précisément cette place qu'occupe, sur le monument d'où nous sommes partis, l'omphalos étreint lui aussi par un serpent aux multiples enroulements, à la tête couronnée d'une crête et munie au bas d'un appendice bifide en forme de

soit entre les Lares (ci-dessus, n. 2), soit isolé (SOGLIANO, *PM*, nos 56 et 57 ; peinture inédite, croyons-nous, découverte dans une cuisine : *Reg. IV* (anc. *IX*), *Ins. VI*, n° 55), il en existe d'autres plus nombreuses qui associent cette représentation à celle du Genius versant la libation, qu'il soit figuré seul (SOGLIANO, nos 9 et 21 = *Bull. Inst.*, 1880, p. 234), ou entre les Lares (*Bull. Inst.*, 1876, p. 246, incomplètement décrite par SOGLIANO, n° 37), ou associé au *camillus* et au *papa*, que les Lares s'ajoutent ou non à ces personnages (SOGLIANO, n° 27 ; *Not. Sc.*, 1888, p. 515 = *R. Mitt.*, 1889, p. 6). Il est tout à fait exceptionnel que la double image soit jointe à des représentations ne concernant pas exclusivement les vieilles divinités domestiques au sens strict du mot (*R. Mitt.*, 1890, p. 251 = DE-MARCHI, I, p. 102, r : peinture consacrée à Bacchus et à son thiasé). Voir aussi le relief signalé ci-après, p. 304 et n. 6, qui réunit à l'image du serpent étreignant l'autel, celle d'un autre reptile rampant vers ce monument.

En dehors des peintures campaniennes, le symbole dont nous parlons se rencontre aussi sur des autels sculptés ayant servi au culte domestique, tantôt associé au Genius versant la libation et placé avec lui entre les deux Lares (ALTMANN, *Röm. Grabalt.*, p. 178, n° 237 = MATZ-DUHN, n° 3650 = *Dict. Ant.*, s. v. *Genius*, fig. 3542, p. 1490), tantôt isolé et répété sur les deux faces latérales, le côté principal étant occupé par le Genius qui verse la libation sur un troisième autel (CAGNAT, ap. *Mélanges Nicole*, p. 43 sq.).

(1) Les monuments du culte domestique qui prêtent à Vesta des traits anthropomorphiques traduisent par d'autres fictions, mais traduisent aussi cette association des deux cultes. On a signalé ci-dessus, p. 297, n. 1, une peinture pompéienne où Vesta et le Genius, groupés symétriquement de chaque côté de l'autel, versent, du même geste et au même instant, la libation dans le foyer. Un ex-voto à Vesta (CIL, VI, 1, 787) représente la déesse assise et tendant la *patera* à un serpent qui se dirige vers ce vase rituel. L'idée ainsi exprimée est celle-là même qu'illustrent les peintures signalées ci-dessus, p. 299, n. 1-3 (serpent s'approchant de l'autel où brûle le feu sacré ; serpent roulé autour de l'autel, la tête dressée vers la flamme).

barbiche. La substitution n'a rien changé ni à la mise en scène traditionnelle, ni à l'équilibre de la composition. L'ombilic a pris la taille et même les proportions de l'autel : en augmentant la hauteur relative du premier, le peintre lui a donné un profil moins ramassé, qui sans cesser d'être parabolique, se rapproche autant que possible de celui d'un cylindre.

28. La présence des arbres, figurés à quelque distance, dont la silhouette s'intercale, pour ainsi dire, entre les images divines placées au premier plan — deux se dressent entre l'omphalos et chacun des Lares, deux autres entre ceux-ci et les extrémités latérales du tableau — n'a pas, sur cette peinture, l'importance que lui attribue Roscher (1). L'érudit allemand y voit en effet le principal indice interdisant d'expliquer le monument par le culte de Vesta. Celle-ci est, à ses yeux, la divinité domestique par excellence, honorée sous un toit et non en rase campagne ; un omphalos planté en plein air, loin des habitations, ne peut lui être consacré ; et dans les deux Lares dont il est encadré, il convient de reconnaître non les compagnons habituels de la déesse, adorés avec elle près du foyer, mais les *Lares compitales* auxquels l'imagerie religieuse des Romains a prêté les mêmes traits qu'aux Lares domestiques.... Raisonnement spécieux, qu'une simple observation suffit à ruiner : parmi les peintures pompéiennes où se voit l'autel domestique — il en existe un grand nombre outre celles qui ont été étudiées plus haut —, beaucoup montrent, à côté du monument, des touffes de verdure, des arbustes, des arbres même. Un arbre abrite l'autel, enlacé par le serpent, sur lequel le Genius verse sa libation (2) ; des buissons poussent autour de celui où Hercule, personnification particulière du Genius (3), accomplit le même acte d'offrande (4) ; Vesta sacrifie pareillement sur un autel voisin d'un arbre (5) ;

(1) *Omphalos*, p. 114 ; *N. O. St.*, p. 68.

(2) SOGLIANO, *PM*, nos 9 et 11 (cf. HELBIG, n° 32, où l'autel est remplacé par une tablette destinée à recevoir les offrandes).

(3) Ci-dessus, p. 235 sq.

(4) DE-MARCHI, I, p. 89, figure.

(5) HELBIG, n° 63 ; cf. aussi DE-MARCHI, pl. III, p. 67 (de grands arbres qui paraissent avoir le feuillage du laurier, encadrent l'image anthropomorphe de Vesta, placée entre les Lares.)

et il arrive même, sur deux compositions représentant uniquement l'autel au serpent (1), que ce symbole de Vesta et du Genius tout à la fois, soit, comme l'omphalos au serpent, placé au milieu du tableau et symétriquement encadré par deux arbres : la présence de ceux qui ont été décrits plus haut, sur l'image que nous étudions, loin de venir à l'encontre de notre hypothèse, apporte donc en sa faveur un argument de plus (2).

29. La seconde peinture pompéienne sur laquelle il convient d'attirer l'attention a été, elle aussi, découverte dans la cuisine d'une maison, où elle recouvre le mur contigu au foyer (3). Elle remplit le registre inférieur d'un panneau divisé en deux zones horizontales. Celle du haut, aujourd'hui plus qu'à demi détruite, était occupée par le Genius encadré des Lares ; sous les pieds du personnage *togatus*, une brique saillante dépassait la muraille

(1) SOGLIANO, *PM*, nos 56 et 57.

(2) Pareillement, les énormes serpents qui, au registre inférieur d'un si grand nombre de peintures pompéiennes, personnifient le Genius du *pater familias* et la *Juno* de la *matrona* (ci-dessous, p. 303) rampent presque toujours parmi des broussailles ou de hautes herbes, comme si l'autel domestique, représenté près d'eux et vers lequel ils s'avancent, était placé non seulement hors de la maison, mais encore à quelque distance, en un lieu où s'épanouit une abondante végétation de plein air (SOGLIANO, *PM*, nos 7, 44, 58 ; DE-MARCHI, I, pl. V, p. 100, etc.). Le fait ne doit pas être interprété comme une fantaisie de décorateur : comme tous ceux qui viennent d'être énumérés, il montre qu'à l'époque où l'autel domestique est bâti à l'intérieur de l'habitation, la tradition conserve encore le souvenir d'un temps où il était, comme à Délos, construit *sub divo* (voir *DRP*, p. 7 sq., 14 sq. ; et ci-dessous, chapitre XVIII, § 30 sq.). L'association de l'autel domestique et de l'arbre n'est pas non plus une invention ayant pour objet le plaisir des yeux, les faits indiqués ci-dessous, ch. XIV, § 17, en témoignent.

On remarquera en outre que les arbres joints à la représentation de l'omphalos (voir la description de HELBIG, n° 37) sont des lauriers. Ils n'ont pas ici une signification apollinienne : on sait quelle place était faite au laurier dans le culte domestique romain. Ce sont pareillement des lauriers que le peintre a représentés sur l'image signalée ci-dessus, p. 301 n. 5. — Cf. ci-dessous, chapitre XV, § 2 sq.

(3) *Not. Sc.*, 1883, p. 51 = *Bull. Inst.*, 1884, p. 136. — Nous en avons donné (*PMD*, fig. 21, p. 70) une reproduction d'après un croquis, pris à Pompéi, qui ne saurait prétendre à une exactitude parfaite : cette figure, à son tour, a été reproduite par ROSCHER (*N. O. St.*, pl. IV, n° 4), qui fait mention du monument *ibid.*, p. 55.

afin de recevoir les offrandes. La division du bas est beaucoup mieux conservée. On y voit encore deux serpents de taille fort inégale : le premier, très grand, muni de la crête et de la barbe, rampe vers la droite, parmi des touffes de feuillage ; il s'approche la langue tendue, du second serpent, bien plus petit et presque filiforme, qui avance vers lui sa tête, cornue semble-t-il, mais sans barbe, en ouvrant toute grande la gueule. Celui-ci déroule vers le visiteur la partie antérieure de son corps seulement, le reste demeurant appliqué sur l'omphalos, que l'animal enlace.

30. Sans tenter ici l'interprétation d'un monument dont la signification précise ne laisse pas d'être difficile à pénétrer, on le rapprochera de diverses autres peintures qui, offrant plus d'un trait commun avec lui, indiquent à tout le moins dans quelle direction il conviendrait d'en chercher le sens. Ce sont toutes celles qui associent à la représentation de l'autel domestique non plus un seul serpent, mais deux. On sait que, s'inspirant de croyances alors populaires, les peintres campaniens ont volontiers dédoublé, dans les maisons occupées par un homme marié, l'image animale du Genius en un couple de reptiles, l'un mâle, l'autre femelle, qui incarnent respectivement le Genius du *pater familias* et la *Juno* de la *matrona*. Les deux principes de vie sont représentés sous cette forme en diverses parties de l'habitation. D'abord, il n'est pour ainsi dire pas de cuisine, ayant conservé ses enduits muraux, où l'on ne voie les deux serpents s'approcher du foyer (1) : l'effigie tutélaire est restée fidèle à cet emplacement traditionnel, même là où les autres peintures à sujets religieux ont quitté le voisinage de l'âtre pour se transporter en quelque autre salle, à la fois moins retirée et d'une destination plus noble (2). En second lieu, lorsque les tableaux consacrés aux dieux domestiques, quelque soit le local où ils ont été tracés, forment des compositions complexes, à plusieurs zones superposées (3), un usage fort répandu — sinon une règle stricte — veut que les figures divines ou humaines s'alignent comme

(1) Un seul, dans celles qui appartiennent à un célibataire : la même remarque s'applique aux deux autres emplacements indiqués ci-après.

(2) HELBIG, *Wdgm.*, p. 10-11.

(3) Ci-dessus, p. 295-296.

les personnages d'une frise, aux étages supérieurs, tandis que la division la plus voisine du sol est attribuée aux incarnations rampantes du Genius et de la *Juno*, même si celles-ci se voient déjà dans la *culina* ou le *pistrinum* : les deux serpents, dont le sexe est distingué avec soin par la présence ou l'absence de l'appendice en forme de barbiche, ne manquent pas d'encadrer l'image de l'autel domestique, vers lequel ils se dirigent, attirés, comme l'animal unique décrit plus haut, par les offrandes qui y sont déposées (1). Enfin, il arrive parfois qu'une place leur soit faite, en outre, dans les registres supérieurs : et là encore, venant l'un de droite, l'autre de gauche, ils ondulent vers l'autel, près duquel sont debout ici Vesta (2), là le Genius anthropomorphique (3).

31. Toutefois, cette donnée si souvent reproduite sans changement notable, ne laisse pas de se prêter dans quelques maisons, à des variantes qui y introduisent du nouveau. Une peinture d'Herculanum représente les deux reptiles non pas tournés face à face, mais avançant du même train dans la même direction, les anneaux mêlés et entrelacés (4). A Pompéi, au mur d'un atrium, on les voit tous deux entortillés autour de l'autel cylindrique, à la manière du serpent unique sur les monuments étudiés plus haut (5). Enfin, dans le *pistrinum* d'une autre maison (6), au niveau du plateau, aujourd'hui disparu, d'une petite table à offrandes adossée au mur — les pieds seuls en ont subsisté — se détache, moulé en relief à la surface de l'enduit, le sujet suivant : autour d'un autel rond s'enroule un serpent femelle, dont la tête est dressée au-dessus de la surface supérieure du monument ; un autre serpent, portant les insignes du mâle, s'approche en rampant, et sa tête fait face à celle du premier.

32. La dernière de ces images et la peinture d'où nous sommes

(1) HELBIG, *Wdgm.*, nos 46, 47, 50, 53, 56, 58, 59, 61, 66, 68, 69^b ; SOGLIANO, *PM*, nos 25, 30, 33, 36, 41, 49, 54 ; etc.

(2) HELBIG, n° 62.

(3) HELBIG, nos 33, 54 ; cf. *ibid.*, n° 36 (Lares et serpents : une tablette à offrandes remplace l'autel).

(4) *Pitt. Erc.*, III, fig. p. 31.

(5) SOGLIANO, n° 55.

(6) *Bull. Inst.*, 1878, p. 196 : la représentation étant modelée, non peinte, ne figure pas dans SOGLIANO, *PM*.

partis présentent une ressemblance frappante (1). Il existe entre les deux monuments le même rapport qu'entre l'omphalos au serpent encadré des Lares, et l'autel au serpent pareillement cantonné de part et d'autre par les dieux jumeaux. La substitution de l'omphalos à l'autel dans deux représentations d'une forme aussi arrêtée et d'un sens aussi précis — même si ce sens reste obscur pour nous —, le fait qu'elle se produit sans apporter de changement ni aux autres éléments de la composition ni à l'ordonnance suivant laquelle ils sont groupés, ne permettent guère de contester qu'il y ait eu, aux yeux des décorateurs et des fidèles de Pompéi, une équivalence parfaite entre l'objet de forme omphaloïde et l'autel domestique, support et symbole de Vesta (2).

33. Enfin, la même peinture mérite un examen attentif à un autre titre encore. Elle présente en effet une particularité qui la fait ressembler à la fois à l'un des *omphaloi* de Délos et à un monument pompéien peu connu, qu'il importe de mettre en rapports étroits avec elle. Au lieu de faire reposer directement sur le sol la proéminence hémisphérique qui sert d'habitable au plus petit des deux reptiles, l'artiste a pris soin de la placer au-dessus d'une plate-forme rectangulaire, de médiocre hauteur, et sensiblement plus large qu'elle. Cette disposition ne se retrouve ni sur la fresque montrant l'ombilic entre les Lares, ni sur celles où il est devenu l'attribut de Mercure, à l'exception d'une seule (3).

(1) On remarquera que, sur cette image aussi, le plus gros des deux serpents est le serpent mâle, qui rampe vers l'autel : le petit serpent roulé autour de l'autel d'une part, de l'omphalos d'autre part (la peinture à l'omphalos le montre cornu mais sans barbe), est fort probablement la personification de la *Juno*.

(2) Voir aussi les observations que nous avons exposées ailleurs (*PMD*, p. 68-69), afin de montrer que, sur les urnes funéraires étrusques, l'autel et l'omphalos (celui-ci ceint du serpent) peuvent pareillement se substituer l'un à l'autre dans une même composition, sans que rien soit modifié ni au reste de la scène ni au sens qu'elle présente. La même remarque peut aussi être faite à propos de l'omphalos et de l'autel figurés sur les monnaies de *gentes* : voir ci-dessous, Appendice XIII.

(3) Celle qui est signalée ci-dessus, p. 292, n. 1, 9°. — On remarquera que tout pareillement l'autel domestique entouré par le serpent est quelquefois posé sur une base quadrangulaire, sans ornements : SOGLIANO, *PM*, n° 56.

Les peintures de Délos — du moins celles dont l'état de conservation permet de tenir compte sans formuler de réserves — n'en offrent aucun exemple non plus : l'omphalos y est placé sur un coussin épais et élastique, dont les angles se gonflent sous le poids de la pierre (1). Mais une des sculptures de même provenance, celle qui est exécutée en ronde bosse, donne comme support à l'objet ceint du serpent une base carrée, dénuée de tout ornement et pourvue à sa surface supérieure d'une cavité circulaire assez profonde, où il s'encastre étroitement (2).

3°. Que le décorateur campanien, lorsqu'il a inventé ou repris après d'autres le thème décrit plus haut, se soit inspiré de quelque original de marbre ou de pierre, proche parent du monument exhumé à Délos, c'est ce qui paraîtrait fort probable, même si un témoignage décisif ne venait pas corroborer cette hypothèse. Or, il se trouve de surcroît que les fouilles ont mis au jour à Pompéi un omphalos de pierre dure, sculpté en ronde bosse comme le précédent — le serpent n'y est pas associé — et complété pareillement par un piédestal carré, le débordant sensiblement sur tous les côtés (3). L'objet était resté *in situ*, adossé au mur extérieur d'une maison, à droite et au voisinage immédiat d'une des portes (4) : l'emplacement rappelle celui des autels domestiques de Délos, sur lesquels ou près desquels sont peintes les images énumérées plus haut. Cette similitude, s'ajoutant à celle

(1) Ci-dessus, p. 278, n. 1, 1^o, 2^o, 3^o, 4^o. — Seule la peinture signalée *ibid.*, 5^o, fait exception à la règle, et montre au-dessous de l'omphalos un support rigide.

(2) A lui seul, le rapprochement suffirait à montrer que la représentation ne peut être simplement, comme l'admettrait volontiers ROSCHER (*N. O. St.*, p. 55) le résultat d'une « phantasievollen Spielerei ». Il existe sans doute, dans certaines peintures de Pompéi, une part d'interprétation personnelle, et, si l'on peut dire, de fantaisie : mais cette part n'est jamais très large ; l'imagination de l'artiste, surtout lorsqu'il s'agit d'honorer les vieilles divinités romaines de la famille, ne s'exerce que dans les limites de certaines données, imposées par la tradition et soumises à des règles fort strictes.

(3) *Ath. Mitt.*, 1894, p. 342-44 ; fig. et plan p. 343.

(4) Les dimensions de l'objet (haut. 0^m17) sont toutes voisines de celles qui ont été données à l'omphalos en ronde bosse trouvé à Délos (haut. 0^m18) : on rapprochera ce monument de ceux dont il a été fait mention ci-dessus, p. 281 et n. 5.

qui résulte de la présence d'un support, invite à rapprocher le monument pompéien de la série des *omphaloi* déliens (1) et à l'expliquer par les mêmes croyances (2).

*
* *

35. Si l'on en vient à l'examen des peintures trouvées à Délos, on s'apercevra que la place attribuée au prétendu ombilic partout où il s'y rencontre, apporte un argument de plus en faveur de notre interprétation. Le monument qui donne à cet égard les indices les plus précieux est l'autel dont il a été parlé plusieurs fois déjà (3), et où apparaissent, plus ou moins ruinés par le temps,

(1) Le rapprochement établi par SIX, *Ath. Mitt.*, 1894, p. 342, avec une image d'Apollon Agyieus découverte à Corfou ne paraît pas s'imposer (ci-dessus, p. 286, n. 10). La ressemblance est bien plus exacte avec les monuments qui font l'objet de la présente étude. L'Agyieus de Corfou est allongé et terminé en pointe (κίων εἰς δέξιν λαγών, HARPOCR. s. v., Ἀγυῖας), non omphaloïde : même remarque au sujet d'un autre ἀγυῖας de Corfou récemment publié (RHOMAIOS, *BCH*, 1925, p. 211 sq. et fig. 5) dont la destination est bien mieux établie que celle du précédent monument.

(2) C'est d'ailleurs un fait digne de remarque, sur les fresques campaniennes à sujets religieux, que la reproduction et pour ainsi dire la transposition dans le domaine de la peinture, de monuments sculptés servant au culte domestique. La saillie du sol, assez énigmatique au premier abord, sur laquelle se hausse le Genius dans une de ces compositions (Sogliano, *PM*, n° 11) n'est autre chose que la traduction, par un pinceau médiocrement habile, du socle servant de support aux statuettes du dieu, qu'abritait souvent le laraire, ou la niche ouverte dans la muraille. Ailleurs, les Lares, au lieu de se faire reconnaître, comme d'habitude, par les couleurs opposées de la *tunica* et du *pallium* dont il sont revêtus, ont emprunté aux figurines de bronze doré, vouées dans le sanctuaire de la maison par la piété des fidèles, une teinte monochrome, d'un jaune assez vil, aux reflets brillants (HELBIG, *Wdgm.*, n° 67 ; *ibid.*, n° 49, l'autel a la couleur de l'or) : et c'est aussi à l'imitation des modèles sculptés qu'ils doivent la base profilée au-dessus de laquelle ils esquissent leur traditionnel pas de danse (HELBIG, *Wdgm.*, n° 67). — On notera d'ailleurs que des autels domestiques ornés de reliefs montrent aussi, par un rappel de la sculpture en ronde bosse, les Lares juchés sur un piédestal (ALTMANN, *Röm. Grabalt.*, p. 177, n° 235 et fig. 143a. Voir aussi S. REINACH, *Rép. Rel.*, III, p. 32-33).

(3) Ci-dessus, p. 279 et n. 1.

les restes de trois *omphaloi* (1). Tous trois étaient tracés non sur le corps même de l'autel, mais sur l'édicule qui le surmonte. Les parois extérieures de celui-ci avaient reçu successivement, le monument ayant été l'objet d'une *dealbatio*, deux enduits (2), qui tous deux portaient l'image de l'objet arrondi, le plus ancien une fois seulement, semble-t-il, sur la face Est (3), le plus récent deux fois, sur les faces Est et Ouest (4). Cette image remplissait à elle seule toute la largeur du panneau, et quelle qu'ait été la hauteur de la petite construction — on n'en peut reconstituer que par approximation la partie supérieure —, il est douteux qu'il y ait eu place au-dessus d'elle pour un second sujet. L'abri ainsi décoré servait, comme on sait, à protéger contre les intempéries, peut-être aussi à entretenir à demeure, dans une atmosphère confinée, le foyer sacré d'où jaillit Vesta elle-même (5). Parmi les représentations de tout ordre, constituant le répertoire commun où puisaient les peintres chargés d'historier, à Délos, l'autel domestique et ses abords, l'omphalos avait donc été choisi à deux reprises, et une fois au moins choisi seul, pour approcher d'aussi près que possible la divinité dont l'édicule était la résidence, le sanctuaire en miniature (6). Ce rapport d'intime voisinage entre la flamme vive et l'objet inerte, si éloigné d'elle

(1) *Ibid.*, p. 278, n. 1, 1^o-3^o.

(2) *DRP*, p. 68.

(3) Ci-dessus, p. 278, n. 1, 1^o. — Le plus ancien des deux enduits n'apparaissait qu'à peine sur cette face, par les lacunes du revêtement plus récent qui l'a recouvert : le sujet qui y était représenté n'a pu être identifié, la bordure de feuilles vertes étant seule visible : *DRP*, p. 68, l. 17.

(4) Ci-dessus, p. 278, n. 1, 2^o et 3^o.

(5) Dans le culte de Vesta, l'abri qui permet la conservation du feu était tenu pour presque aussi essentiel que le feu lui-même : *HILD*, ap. *Dict. Ant.*, s. v. *Vesta*, p. 747 et n. 1.

(6) Il résulte du témoignage de certains monuments appartenant à la période impériale (*HILD*, *op. l.*, p. 751 et fig. 7412) qu'il existait, à l'entrée de la maison des Vestales, un petit édifice composé d'un autel et d'un abri protégeant l'image (alors anthropomorphique) de la déesse. Cette construction, par l'emplacement qu'elle occupe et par son aspect général, rappelle de près ceux des autels de Délos, extérieurs à l'habitation, que surmonte une loge (*DRP*, p. 32 sq.) : la ressemblance devient plus précise encore si c'est bien l'idole de la déesse que les décorateurs de Délos ont tracée sur les parois de l'édicule.

par toutes les apparences, se serait-il établi s'il n'avait été la traduction des très anciennes croyances dont se souvenaient les fidèles, lorsqu'ils reconnaissaient dans la pierre arrondie au sommet, une seconde forme, celle-ci à la fois permanente et tangible, de la déesse dont le feu était la manifestation par excellence, entre toutes vénérée, mais intermittente et insaisissable ?

36. Rien ne permet de deviner si l'autel, aujourd'hui presque totalement détruit, près duquel était peint, à gauche de l'entrée de la maison *des Dauphins*, un autre omphalos (1), possédait comme le précédent la petite loge destinée à abriter le foyer domestique. Mais de toute manière, l'image dont nous parlons était, elle aussi, fort voisine de l'endroit consacré d'où s'élançait, le moment venu, la flamme divine : tracé à gauche et au-dessous de la large niche, revêtue de peintures, qui surmontait à peu de distance l'autel, l'objet hémisphérique avait sa face inférieure au même niveau, ou peu s'en faut, que la plate-forme formant le foyer (2) ; il y touchait du reste par l'extrémité droite du coussin de couleur vert clair sur lequel il était censé reposer (3).

37. La même position exactement, au-dessus et à gauche du massif de maçonnerie, à la hauteur de sa surface supérieure est occupée, sur le mur d'une troisième habitation (4), par les restes fort mutilés d'une figure du même genre, mais où le coussin est remplacé par une base rectiligne d'apparence rigide (5). Malgré ce que la représentation a d'irréremédiablement incomplet, il semble que l'on soit autorisé à reconnaître dans les contours encore parfaitement nets de l'objet qui était figuré à cette place, le profil distinctif de l'idole omphaloïde (6).

38. Enfin, des textes épigraphiques, trouvés à Délos, peuvent aussi être invoqués en faveur de l'hypothèse qui fait de l'om-

(1) Ci-dessus, p. 278, n. 1, 4°.

(2) La hauteur de l'autel est donnée, approximativement, par celle de l'autel de marbre demeuré en place à droite de la porte (DRP, p. 121, l. 15).

(3) Voir DRP, pl. X, 1.

(4) Ci-dessus, p. 278, n. 1, 5°.

(5) Ci-dessus, p. 306 et n. 1.

(6) Voir DRP, fig. 30, p. 102.

phalos la résidence de Vesta. Dans un article intitulé *Hestia à l'omphalos*, M. P. Roussel (1) a signalé deux passages des inventaires d'Anthestérios et de Kallistratos, datés le premier de 158/157, le second de 157/156, qui se complètent l'un l'autre et permettent de reconstituer partiellement la liste des objets contenus en ce temps dans le Prytanée. Parmi ces objets, se trouvaient deux effigies d'Hestia dont la seconde concerne, plus immédiatement que la première, notre sujet. Placée dans l'ἀρχεῖον, l'une des divisions de l'édifice, haute d'environ deux pieds, elle représentait, au-dessus d'une base de marbre ou de pierre, la déesse assise sur un omphalos : Ἐν τῷ ἀρχεῖῳ. Ἐστὶν ὡς διποῦν, ἐπ'ὀμφαλοῦ καθημένην καὶ ἐπὶ βάσει· λιθίνης. (2).

33. Interprétant cette description, suffisamment précise en sa brièveté, d'un monument aujourd'hui perdu, l'auteur n'a pas manqué de rappeler les rapports qui unissent à la pierre en forme d'ombilic la Vesta italienne. Toutefois, l'existence de ce lien n'est pas, à ses yeux, une raison suffisante pour que l'on soit autorisé à reconnaître, dans la statuette du Prytanée, une image en rapports avec la religion domestique romaine. Et en effet, quelques représentations d'origine purement hellénique, les unes sculptées, l'autre ornant un vase peint, montrent pareillement l'objet aux contours paraboliques associé à une figure féminine qui, à y regarder de près, ne peut guère être que celle d'Hestia (3). Si l'on accepte cette identification avec la déesse personnifiant la flamme, et rien ne semble s'y opposer, nul doute que l'omphalos n'ait été parfois dans le monde grec, de même qu'il l'était communément en Italie, la propriété de la déesse du foyer.

40. La constatation s'accorde avec ce que l'on sait par ailleurs sur l'identité essentielle d'Hestia avec Vesta, et de toute manière il importe de la retenir. Mais convient-il de suivre le com-

(1) *Rev. arch.*, 1911, II, p. 86-91 ; cf. P. ROUSSEL, *Délos c. ath.*, p. 221-22 et 279.

(2) Le texte est rétabli dans son intégrité, sans restitution véritable, par le simple rapprochement des deux inscriptions : *Anthestérios*, face A, col. I, l. 93-94 ; *Kallistratos*, face B, col. I, l. 99-100.

(3) P. ROUSSEL, *op. l.*, p. 89-90.

mentateur de ce précieux texte jusqu'au bout de ses déductions, et d'affirmer avec lui que si l'omphalos est devenu l'attribut d'Hestia, c'est parce qu'il a été « cédé » à celle-ci (1) par Apollon ? Nous ne le croyons pas.

41. Sans doute il existait à Délos, au moment où fut dressé l'inventaire signalé ci-dessus, et plus anciennement encore, des relations suivies entre le culte d'Apollon et celui d'Hestia. Mais ce fait résultait-il d'affinités profondes, ou bien n'était-il pas plutôt la conséquence du simple voisinage, le signe de la protection que le dieu adoré dans le sanctuaire principal étendait sur les lieux de culte situés à proximité de son *τέμενος*, quelquefois même, tel le Prytanée, immédiatement contigus à cette enceinte ? Les indices relevés par M. P. Roussel en faveur de la première hypothèse paraissent bien tenus et aucun d'eux n'oblige à écarter la seconde (2).

42. D'autre part, on a vu plus haut (3), à propos des peintures sacrées de Pompéi, que l'omphalos consacré à Vesta se substitue sur ces images à l'autel, séjour de la déesse, sans que rien soit changé ni à l'ordonnance de la représentation, ni au sens que lui a donné l'artiste. Comment n'être pas frappé de la même alternance, signe de la même équivalence, si elle se retrouve pareillement à Délos dans les figures d'Hestia gardées au Prytanée ? Or la seconde des statues dont fait mention l'inventaire concernant cet édifice, montrait précisément la déesse assise non plus sur l'omphalos, mais sur un autel de mêmes dimensions que celui-ci : Ἐν τῷ πρυτανείῳ· χαλκᾷ· Ἑστίαν ...ΑΙ.. ἐπὶ βωμίσκου λιθίνου καθήμενην καὶ ἐπὶ βάσειος λιθίνης (4). Si même, comme nous n'hésitons pas à l'admettre, l'Hestia des Grecs a parfois été représentée ayant près d'elle l'omphalos, ne doit-on

(1) P. ROUSSEL, *op. l.*, p. 90.

(2) *Ibid.*, p. 90-91. Le passage de l'hymne homérique à Hestia (v. 1-2) s'explique par les traditions, fort particulières, d'un autre sanctuaire d'Apollon, celui de Delphes : elles ne peuvent avoir été toutes admises à Délos, malgré l'importation dans l'île du culte pythien (P. ROUSSEL, *Délos c. ath.*, p. 222 et n. 2).

(3) Ci-dessus, p. 295.

(4) Même observation que ci-dessus, p. 310, n. 2 (*Anthestérios*, face A, col. I, l. 83-84 ; *Kallistratos*, face B, col. I, l. 89-90).

pas reconnaître dans l'emploi facultatif qui est fait, ici de cet objet, là de l'autel, dans deux effigies de la même divinité, identiques par la pose et voisines en un même sanctuaire, l'indice que dès le moment où celles-ci ont été consacrées dans le Prytanée, les idées romaines relatives à Vesta étaient familières à plus d'un parmi les fidèles qui, à Délos, rendaient un culte à Hestia ? En conséquence, si l'auteur de la première des deux statues a donné comme siège à la déesse un attribut associé à l'image d'Hestia sur des monuments bien plus anciens et qui paraissent en tous cas avoir été peu nombreux, c'est apparemment moins afin de se conformer à une tradition proprement hellénique que sous l'influence des croyances italiennes répandues hors de leurs pays d'origine par les Πομαῖοι nombreux dans l'île (1).

43. Enfin l'on rappellera encore qu'au témoignage du même document épigraphique, il existait dans le Prytanée de Délos un omphalos au serpent, pareil à ceux que les fouilles ont fait découvrir dans deux maisons : Ὀμφαλὸν καὶ φάλακκα περὶ αὐτ[όν] (2). Nul doute que la première interprétation proposée par le commentateur du texte (3) ne doive être remplacée par celle qu'il a lui-même donnée ensuite (4), et qu'il ne convienne de reconnaître, dans le φάλακκα joint à l'emblème sacré, le serpent qui veille sur lui, tout en l'étreignant de ses anneaux. La présence dans l'édifice consacré à Hestia d'une image si fréquemment reproduite sur les monuments de la religion domestique romaine apporte, elle aussi, en faveur de l'hypothèse que nous défendons ici, une présomption particulièrement digne d'être retenue.

* * *

44. Ainsi les faits et les déductions jusqu'ici exposés conduisent tous aux mêmes conclusions : à savoir Vesta, sous la forme du

(1) Le phénomène de réaction par lequel la Vesta italique exerça à son tour une influence sur l'Hestia des Grecs, à qui elle avait fait plus d'un emprunt, n'est pas douteux : HILD, *op. l.*, p. 751.

(2) Kallistratos, face B, col. I, l. 93.

(3) *Rev. arch.*, 1911, II, p. 90-91.

(4) P. ROUSSEL, *Cult. ég. Dél.*, p. 88.

prétendu omphalos, a été l'une des puissances tutélaires honorées à titre privé, par les Italiens résidant à Délos; comme les autres divinités domestiques, elle était adorée sur l'autel de la maison, bâti le plus souvent hors de celle-ci, dans la rue qui la borde, à côté de l'entrée.

45. La seconde assertion peut paraître en opposition absolue avec ce que l'on sait d'autre part sur le culte de cette déesse, pratiqué, à Pompéi par exemple, non seulement à l'intérieur de la demeure, mais de préférence dans sa partie la plus reculée, aussi loin que possible des regards étrangers. En fait, cette contradiction est plus apparente que réelle. Rien ne prouve que l'usage universellement admis au temps de Néron ou de Vespasien se soit imposé avec une égale rigueur aux contemporains de Marius ou des Gracques, ni même que ceux-ci n'aient pas observé, dans la plupart des cas, des pratiques toutes différentes. Bien plus, c'est le contraire qui paraît vraisemblable, si l'on prend soin d'examiner de près certaines croyances dont Vesta a été l'objet au temps même où elle a reçu sous le toit domestique les hommages des fidèles, et aussi d'interroger divers monuments figurés, appartenant à la même époque, qui illustrent ces croyances. Une enquête orientée dans cette direction mettra en lumière, parmi les traditions relatives à la divinité du feu, maintes particularités qui demeureront énigmatiques si l'on devait supposer que le culte de Vesta est resté, à tout moment, confiné dans la cuisine ou le *pistrinum* : au contraire, ces anomalies se résoudreont d'elles-mêmes, du moment où l'on aura admis que la déesse était plus anciennement adorée non au cœur de la maison, mais à sa limite extérieure, tout près de la porte.

46. Un texte de Varron, conservé par Servius (1), nous apprend que la jeune épouse, pénétrant pour la première fois dans la demeure de son mari, aurait commis un sacrilège, si elle avait mis le pied sur le seuil, propriété de Vesta : « [Sponsas] ideo limen ait non tangere, ne a sacrilegio inchoarent, si depositurae virginitatem calcent rem Vestae, id est numini castissimo consecratam. » Que vaut au juste la raison expliquant

(1) SERV., *ad Ecl.*, VIII, 29; cf. *ad Æn.*, VI, 273 : *Nam Vestae limen est consecratum*; *ad Æn.*, II, 469 : *Quoniam Vestae consecratum est.*

par la chasteté de Vesta cette prohibition (1), c'est là une question étrangère à notre recherche, et que nous n'aborderons pas ici ; du témoignage apporté par le polygraphe, nous retiendrons seulement cette affirmation fort nette et, à nos yeux, capitale : les très anciennes croyances qui sont à l'origine des rites suivis dans la cérémonie du mariage romain, consacraient à la divinité du foyer domestique la pierre, objet d'un grand nombre de pratiques religieuses et de superstitions diverses (2), au-dessus de laquelle était construite la porte de la maison.

47. Pareillement, une étymologie antique, fort probablement inexacte (3), mais acceptée par plusieurs commentateurs ou lexicographes, faisait venir le mot *vestibulum* du nom de Vesta et en expliquait la formation par le vieil usage, plus tard oublié, qui consistait à placer près de l'entrée des habitations l'autel supportant la flamme divine (4). Un passage des *Fastes*, où Ovide déclare tenir pour certaine cette étymologie, est particulièrement affirmatif en ce qui concerne la coutume religieuse dont elle serait la conséquence (5). Aussi, même si l'on écarte comme fantaisiste la dérivation admise par le poète, convient-il de ne point suspecter le fait sur lequel il prétend la fonder : il est hors de doute, et cela seul importe ici, que les Romains de l'époque d'Auguste gardaient le souvenir d'un temps où le foyer domestique, confondu avec l'autel, était placé non dans les

(1) D'autres explications, aitiologiques comme celle de Varron, ont été proposées par PLUT., *Quaest. rom.*, 29.

(2) M. B. OGLE, *Am. J. Philol.*, 1911, p. 251 sq. (en particulier p. 253-54, au sujet de l'usage signalé par Varron) ; EITREM, *Herm. u. T.*, p. 13 sq. ; H. CLAY TRUMBULL, *The Treshold Covenant*, Edinburgh, 1896, p. 1 sq.

(3) CHAPOT, ap. *Dict. Ant.*, s. v. *Vestibulum*, p. 761 et n. 2.

(4) SERV., *ad Æn.*, VI, 273 ; NONIUS MARCELLUS, p. 53 M, s. v. *Vestibulum* (ed. Lindsay, I, p. 75) : *Vestibula quidam putant sub ea proprietate distincta, quod in primis ingressibus et in spatiis domorum, Vestae, hoc est arae ac foci, soleant haberi.* — PREUNER, *H.-V.*, p. 229 sq., admet encore cette étymologie.

(5) VI, 301 sq. :

*At focus a flammis et quod fovet omnia dictus ;
Qui tamen in primis aedibus ante fuit.
Hinc quoque vestibulum dici reor : inde precando
Praefamur Vestam, quae loca prima tenet.*

penetralia, non pas même dans l'*atrium*, mais dehors, au-delà des limites extérieures de l'habitation.

48. Les rapports multiples qui existent, soit dans le culte privé, soit dans la religion de la cité, entre Vesta et le dieu de la porte, Janus (1), sont sans doute un legs du même passé. Les deux divinités étaient honorées conjointement, sur l'autel de la famille, *farre et vino* (2). Le privilège qui appartenait à Vesta, d'être nommée dans toutes les prières (3), lui était commun avec Janus (4) : la tradition la plus constante à ce sujet voulait que le dieu fût invoqué au début, la déesse à la fin de chacune d'elles (5). Un rite, qui porte la marque d'une grande ancienneté, mettait en rapports les vierges, servantes de Vesta, et le prêtre de Janus : à certaines dates, les Vestales se rendaient auprès du *rex sacrorum* et lui adressaient à haute voix un bref appel, dont les termes mystérieux étaient fixés par un usage séculaire : « *Vigilasne, rex ? Vigila* » (6). Lors de la fête annuelle des *Vestalia*, les matrones, sortant pieds nus des maisons, apportaient à Vesta jusque sur le Forum des offrandes de nourriture, contenues dans la *patera*, l'instrument du culte qui, à l'ordinaire, ne s'éloignait guère du foyer (7) : mais ces

(1) PREUNER, *H.-V.*, p. 27-29 ; HILD, ap. *Dict. Ant.*, s. v. *Vesta*, p. 747-48 ; WISSOWA², p. 103, 156-57 ; ROSCHER, *Lexicon*, s. v. *Janus*, p. 33.

(2) JUV., VI, 386.

(3) APPEL, *De Rom. prec.*, p. 89, indique les références et cite plusieurs exemples.

(4) ROSCHER, *op. l.*, p. 33. — SERVIUS (*ad Æn.*, I, 292) indique, pour ce qui est de Vesta, mais non de Janus, la raison de ce fait : *Vesta, vero pro religione, quia nullum sacrificium sine igne est, unde et ipsa et Janus in omnibus sacrificiis invocantur*. La proximité ancienne de l'autel et de la porte fournit sans doute, en ce qui concerne Janus, l'explication correspondante, bien plutôt que la prétendue opposition signalée par APPEL, *op. l.*, p. 89.

(5) HILD., *op. l.*, p. 748 ; cf. CIC., *Nat. deor.*, II, 27, 67. Pareillement, dans la hiérarchie des prêtrises auxquelles est confié le culte des grandes divinités *Indigetes*, Janus ouvre la marche et Vesta la ferme : WISSOWA², p. 23 et n. 4.)

(6) SERV., *ad Æn.*, X, 228.

(7) *Cultrixque foci secunda patella* (PERS., III, 26) ; cf. SCHOL., *ad loc.*

dons, les mères de familles ne les déposaient ni dans le temple de la déesse, interdit au commun des fidèles, ni même à l'entrée de l'édifice ; c'était *ad Janum*, c'est-à-dire près de l'entrée monumentale du Forum, consacrée au dieu de la porte, tout comme l'entrée de la maison privée, que les conduisait leurs pieux ministère et que s'accomplissait la consécration (1).

49. Enfin, les monnaies de *gentes* où se rencontre, ainsi qu'on l'a signalé plus haut (2), l'image de l'omphalos au serpent confirment à leur manière le témoignage de ces multiples traditions. Ces monuments — ils appartiennent, pour la plupart, à la seconde moitié du 1^{er} siècle avant l'ère chrétienne — associent en une même représentation la pierre où réside Vesta et l'effigie anthropomorphique de diverses divinités domestiques adorées à la porte de la maison, alors que le culte de la déesse du feu était, lui aussi, célébré à cette place (3).

50. Ainsi, certaines de ces pièces, dont la face principale est occupée par un Janus *bifrons*, intercalent entre les deux têtes laurées vues de profil, l'omphalos étreint par le serpent, tantôt sous son aspect le plus simple et le plus fréquent (4), tantôt haussé sur une base circulaire, de la forme et, semble-t-il, des dimensions d'un autel (5). D'autres, où le prétendu ombilic

(1) Ov., *Fast.*, VI, 397 sq. ; cf. PREUNER, *H.-V.*, p. 243 et n. 3. — Le fait devient encore plus digne de remarque, si l'on admet l'assimilation totale proposée par NORMAN W. DE WITT (*Class. Journ.*, 1918-19, p. 437) entre la porte de la maison privée et celle du Forum, qui n'aurait été, à l'origine, autre chose que l'enclos, la cour dépendant de la demeure des rois.

(2) Ci-dessus, p. 280 et n. 4.

(3) Le témoignage des mêmes monnaies de *gentes* pourrait être invoqué en même temps que celui des peintures pompéiennes étudiées ci-dessus, p. 295 sq., pour prouver l'équivalence de l'autel et de l'omphalos sur les représentations inspirées par la religion domestique romaine. — Sur cette question, voir BULARD, *PMD*, p. 69 sq., et ci-dessous, Appendice XIII.

(4) BABELON, *Monn. Rép. r.*, I, p. 477, n° 2 ; cf. II, p. 15, n° 21 et p. 351, n° 19. — L'intérêt de ces monnaies a été signalé pour la première fois par WIESELER, *Ann. Inst.*, 1857, p. 169.

(5) BABELON, *op. l.*, II, p. 408, n° 5. — L'omphalos posé sur une base arrondie se voit aussi sur d'autres monnaies de *gentes* : BABELON, *op. l.*, p. 408, n° 4.

est figuré au revers — il est placé sous un édicule muni de colonnes cochant un bateau à rames, dont l'avant seul dépasse (1) — portent au droit le chef de Mercure recouvert d'un pétase ailé et le caducée, attribut du dieu (2) : on a indiqué, dans l'un des précédents chapitres (3), quel rôle protecteur assumait, à l'entrée de la maison, un *numen* primitif de Mercure, plus tard représenté, plus ou moins congruement, par la figure hellénique de l'Hermès ἀγοραῖος. Enfin, sur une troisième série de pièces, où apparaissent, toujours au revers, le serpent enlaçant l'autel, la construction en forme de temple et la proue de navire, le droit est rempli à nouveau par un Janus *bifrons* : mais le double visage a pris les traits d'une part de Mercure, aisément reconnaissable à la coiffure qui lui appartient en propre, d'autre part d'Hercule, dont la peau de lion abrite le front (4). Cette assimilation du dieu qui personnifie la porte avec les deux divinités représentées à Délos tout auprès de la porte, la réunion des figures de Janus, de Mercure et d'Hercule avec le double symbole de Vesta et du Genius, sont des faits dont il importe de retenir le témoignage. Ils révèlent un rapport profond entre le faisceau de croyances dont se recommande la gens *Rubria*, qui a fait frapper les monnaies dont nous parlons, et celui que traduit par un système d'images analogue, sinon tout à fait identique, tel ensemble de peintures déliennes, tracé à l'entrée de la maison *des Dauphins* : à Mercure, à Hercule sont respectivement con-

(1) Sur cette représentation, qui existe au revers des monnaies indiquées ci-dessus, p. 316, n. 4 et 5, voir ci-dessous, Appendice xiv.

(2) BABELON, *op. l.*, p. 409, n° 9 (l'auteur voit dans la représentation un autel, mais la forme omphaloïde est fort nette) = ROSCHER, *N. O. St.*, pl. II, n° 26 et p. 85. — Sur le caducée, voir ci-après, chap. xiv, § 2.

De cette monnaie, on pourrait rapprocher les hermès, trouvés à Pompéi, qui associent Mercure et Vesta (PREUNER, *H.-V.*, p. 322 et n. 6). — Sur les rapports d'Hermès et d'Hestia en Grèce, voir PREUNER, *op. l.*, p. 150 sq., 175 ; HILD, *op. l.*, p. 750 et n. 11 et 12 ; sur ceux de Mercure et de Vesta, PREUNER, *op. l.*, p. 224-25 ; HILD, *op. l.*, p. 748.

(3) Ci-dessus, p. 257 sq.

(4) BABELON, *op. l.*, II, p. 408, n° 6 = ROSCHER, *N. O. St.*, pl. II, n° 22 p. 85 (il y a à cette page, dans le texte, une confusion des n°s 22 et 23, qu'il faut intervertir.) La massue d'une part, la caducée de l'autre sont parfois représentés dans le champ.

sacrés, sur la façade de cette demeure, les deux petits sanctuaires formés par les niches qui encadrent la porte (1), tout comme le visage de ces dieux surmontait symétriquement tout à l'heure le double hermès de Janus ; l'omphalos, consacré à Vesta s'y rencontre sur deux des revêtements superposés, à côté de l'abri qu'occupe l'image de Mercure (2), et tout permet de supposer que la face principale de l'autel historié, dont la base seule subsiste en avant de la muraille, était occupée, suivant la règle (3), par la mise en scène de la libation, à laquelle prennent part le *pater familias* et ses fils en l'honneur du Genius.

*
* *

51. Tous ces faits, recueillis dans des domaines divers, parfois très éloignés les uns des autres, viennent, comme on voit, renforcer une hypothèse que le seul examen des peintures inspirées par la religion domestique romaine suffirait à rendre très vraisemblable.

52. Sous l'influence de quelles circonstances la signification de l'objet omphaloïde, évidemment familière aux fidèles qui prenaient si grand soin d'en faire tracer les contours à proximité et presque au contact du foyer, s'est-elle plus tard obscurcie dans l'esprit des adorateurs de Vesta ? Pourquoi ne rencontre-t-on nulle part, sur les peintures campaniennes, la simple représentation de cette idole, réduite à la pierre elle-même où réside la déesse, et au coussin qui en est le moelleux support ? Pareillement, d'où vient que l'effigie plus complexe où la piété des ancêtres avait amalgamé en une seule figure, vénérable entre toutes, l'antique idole de Vesta et les formes animales prêtées au plus insigne protecteur de la famille, n'apparaît plus que par exception à Pompéi, si ce n'est dépouillée de sa dignité éminente, rapetissée jusqu'à l'exiguité, reléguée par l'artiste au rang subalterne qui convient à un simple accessoire ? Enfin, comment expliquer

(1) BUEARD, *DRP*, p. 118, l. 2 (voir ci-dessus, p. 243, n. 4, 2^o) ; p. 119, l. 32 et 120, l. 7.

(2) *Ibid.*, p. 118, l. 10 et 119, l. 15.

(3) Ci-dessous, ch. xvii, § 27.

inversement que, déchu de sa double personnalité et du culte auquel celle-ci lui donnait droit, l'image collective de Vesta et du Genius, au lieu de disparaître tout à fait des peintures sacrées, s'y soit au contraire longuement maintenue, se survivant en quelque sorte à elle-même, pour devenir l'attribut banal d'un dieu placé bien au-dessous de Vesta et du Genius dans la hiérarchie des puissances tutélaires qu'honorait chaque famille ? Autant de questions auxquelles il serait téméraire de prétendre apporter des réponses trop précises, en l'état présent de nos connaissances à ce sujet. Les multiples anomalies sur lesquelles elles attirent l'attention laissent supposer qu'il s'est accompli, en l'espace de moins de deux siècles, de bien profonds changements dans certaines des croyances et des pratiques dont l'ensemble constituait la religion domestique des Romains. Parmi ces transformations, encore mal connues, à peine en devine-t-on confusément quelques-unes, peut-être voisines par la date, dont l'influence s'est exercée dans une direction identique, en ce qui concerne l'iconographie de Vesta, du Genius, de Mercure.

53. D'abord, deux faits de même ordre, l'un et l'autre explicables par les progrès de l'anthropomorphisme, l'emploi de l'effigie matronale pour mettre en scène Vesta (1), et l'interprétation qui reconnaissait, dans le *pater familias* versant la libation, le Genius lui-même (2), devaient, pour des raisons concordantes, provoquer le recul au second plan, puis l'abandon graduel de l'image symbolique formée par la réunion de la masse omphaloïde et du reptile qui l'enlace : plus abrégée, plus facile à tracer, mais d'une signification plus enveloppée, cette image eût doublé sans utilité les représentations plus vivantes par lesquelles il était de mode d'honorer désormais les deux divinités familiales. Et il est probable que de plus en plus délaissée, elle ne tarda pas à devenir lettre morte aux yeux de la plupart des fidèles. Une troisième circonstance, le transfert de l'autel à l'in-

(1) Ci-dessus, p. 297 et n. 6. — Les plus anciennes monnaies romaines où se voit avec certitude l'image anthropomorphique de Vesta (la tête ou le buste de la déesse) sont en tous cas postérieures à l'année 113 avant l'ère chrétienne (HILD, *op. l.*, p. 751.)

(2) Ci-dessus, p. 52 sq.

térieur du logis, acheva de leur faire oublier qu'il pût exister un rapport quelconque entre l'omphalos, dont la silhouette subsistait sans doute à la façade de plus d'une maison, et la déesse du foyer, abritée désormais non seulement sous le toit domestique, mais encore dans l'une des pièces les plus éloignées de son ancien séjour (1).

54. Toutefois, parmi les divinités domestiques peintes au voisinage de l'autel, une au moins ne s'était pas déplacée en même temps que Vesta : Mercure, que ses fonctions de gardien enchaînaient pour ainsi dire à la porte. Son effigie continuait à veiller, dans la rue, sur les abords de la demeure, et l'on a rappelé plus haut, au cours du chapitre VIII (2), qu'à Pompéi encore, elle remplissait le plus souvent cet office, survivance d'un passé fort reculé. La migration qui avait éloigné du seuil les protecteurs divins plus ou moins attachés au foyer, faisait donc de Mercure la principale, ou si l'on veut la plus apparente des puissances tutélaires honorées à l'entrée de la maison (3) : en conséquence, elle invitait les fidèles à considérer comme consacrée à ce dieu une figure toute proche de la sienne et à laquelle ne répondait plus aucune croyance précise, celle de l'omphalos au serpent, vestige mystérieux de traditions périmées. Rien d'étonnant à ce que l'imagination populaire, créant un lien de parenté là où n'existait à l'origine qu'une relation permanente de voisinage, ait fini par associer intimement, dans une même représentation — celle que les découvertes de Pompéi nous ont rendue familière (4) —, le dieu fixé au mur extérieur de l'habitation et l'emblème, autrefois vénérable entre tous, dont l'image ne se voyait plus guère qu'à cette place. De nombreux monuments, à la vérité d'un tout autre genre, mais que les adeptes de la religion domestique ne pouvaient ignorer, montraient sou-

(1) HILD, ap. *Dict. Ant.*, s. v. *Penates*, p. 377.

(2) Ci-dessus, p. 250.

(3) Janus n'est nulle part figuré, ni à Délos ni à Pompéi, sur les peintures religieuses, même lorsqu'elles sont extérieures à la maison. — On notera que plus d'un rapport semble avoir existé entre ce dieu et le *numen* de Mercure qui a sous sa sauvegarde les abords de la porte : ROSCHER, *Herm. der Wdg.*, p. 119 sq. ; *Lexicon*, s. v. *Janus*, p. 46.

(4) Ci-dessus, p. 292 et n. 1.

vent l'omphalos, accompagné ou non du serpent, aux pieds d'Apollon et de plusieurs autres divinités de caractères fort divers : pourquoi ce signe de puissance, dont bien peu de curieux songeaient à pénétrer le sens d'ailleurs variable, ne serait-il pas devenu l'attribut de Mercure, ainsi qu'il était, par exemple, celui d'Esculape ? Par là s'expliquerait assez naturellement, semble-t-il, une juxtaposition que ne justifient en rien ni les attributions premières de Mercure, ni les traits que lui ont prêté les peintures sacrées à l'imitation de l'art grec.

55. Un fait de même ordre peut d'ailleurs être relevé, à Délos même, sur la façade de la maison *des Dauphins*. Tout en représentant l'omphalos aussi près que possible de l'endroit consacré où pétillait la flamme lors du sacrifice — et il se conformait ainsi à l'usage et à la logique tout à la fois —, le peintre a équilibré sa composition de manière à établir un rapport d'exacte symétrie entre cette image et celle du carquois, visible de l'autre côté de l'autel et de la niche, à la même hauteur (1). Le second objet donnera lieu un peu plus loin à une étude particulière : on essaiera de montrer qu'il était destiné à honorer une Artémis-Hécate, gardienne de la porte, comme Hercule et Mercure, à laquelle les Romains, aussi bien que les Grecs, ont rendu un culte (2). Si l'hypothèse est exacte, le lien assez lâche qui existe entre cette divinité et Vesta ne suffit pas à justifier l'ordonnance adoptée par l'artiste, et il convient sans doute de faire intervenir, pour l'expliquer, des croyances étrangères à la religion domestique des Romains, celles qui étaient, en pays hellénique, les plus répandues au sujet de l'omphalos et du carquois. Aux yeux d'un Grec, surtout à Délos, le premier de ces attributs ne pouvait guère appartenir qu'à Apollon, le second à sa sœur, l'Artémis fille de Lété. D'où, fort probablement, l'interprétation adventice qui a fait tracer, en regard l'une de l'autre, les deux représentations soi-disant jumelles, sans que d'ailleurs la vieille idole italique, confondue avec l'insigne apollinien, ait perdu pour cela sa place attitrée. Une telle innovation est-elle imputable au *Ρωμαϊος* qui a fait tracer à l'entrée de sa demeure les peintures traditionnelles,

(1) *DRP*, p. 119, l. 3.

(2) Ci-dessous, ch. xiv, § 3.

ou bien convient-il au contraire d'en attribuer l'idée au décorateur chargé de ce travail, un Grec sans doute plutôt qu'un Italien, auquel l'auteur de la commande aurait laissé, en lui fixant sa tâche, une certaine liberté dans le groupement des sujets, sinon dans leur choix ? La seconde supposition paraîtra plus vraisemblable que la première : mais que l'on s'arrête à l'une ou à l'autre, l'opposition signalée ci-dessus révèle, le fait n'est point niable, une certaine déviation du sens primitivement donné à l'idole de Vesta, une concession, si minime soit-elle, consentie en faveur du culte officiel d'Apollon par les adeptes de la vieille religion familiale, où ce culte ne tenait pourtant, à proprement parler, aucune place (1).

56. Quoi qu'il en soit des deux précédentes séries d'observations, nul ne s'étonnera de rencontrer aussi souvent, sur les peintures de Délos, l'image inanimée de Vesta. Tout au contraire, il serait, à la réflexion, fort surprenant d'avoir à y constater l'absence totale de cette divinité, qu'aucun des monuments jusqu'ici découverts ne représente ni sous l'aspect anthropomorphique, ni par le symbole de l'autel embrasé (2). On sait en effet quel rang éminent occupait dans le panthéon domestique la déesse qui personnifiait la flamme, et sans laquelle, par consé-

(1) Cette opinion, que nous avons admise dans notre précédente publication (*PMD*, p. 73-74), a été combattue par ROSCHER, *N.O.St.*, p. 68-69. Malgré le reproche qui nous a été adressé par cet auteur, on voit qu'elle n'est nullement en contradiction avec l'hypothèse, plus générale, qui reconnaît dans l'omphalos, figuré sur les peintures de Délos et sur nombre de monuments d'origine italienne, l'idole de Vesta. Que deux interprétations distinctes se soient appliquées, dans l'esprit du peintre et dans celui des fidèles, à une même représentation, il n'y a rien là, pensons-nous, d'impossible. Les croyances hétérogènes qui se juxtaposent et se mêlent entre elles dans la religion populaire, n'ont point la cohérence de celles que coordonne, suivant une certaine logique, la religion de la cité.

(2) Il n'est pas impossible toutefois que l'autel domestique, avec la flamme qui brûle pour la libation, ait été figuré sur la peinture (*DRP*, p. 57, l. 17 et pl. I. 1 ; voir aussi le relief signalé ci-dessus, p. 175 et n. 2) qui montre le rite de la *lustratio* : s'il convient vraiment de restituer, entre les deux coureurs, le monument sur lequel se célèbre le culte, la peinture dont nous parlons est fort voisine des images pompéiennes signalées ci-dessus, p. 201 et n. 3.

quent ne pouvait avoir lieu l'acte religieux par excellence, le sacrifice (1). En outre, le culte de cette déesse apparaissait, aux yeux de tout Romain, comme le lien indissoluble rattachant à la religion de la cité celle de la famille, puisque le feu pieusement entretenu par les fidèles dans chaque maison, n'était qu'une émanation permanente de celui sur lequel veillaient, dans le sanctuaire voisin du Forum, les Vestales : ce lien n'était pour personne plus sacré que pour les colons qui avaient transporté en terre étrangère l'étincelle divine, et en général pour tous les citoyens dont le foyer brûlait loin de Rome (2). Rien ne saurait être plus conforme à ce que nous savons d'une tradition profondément enracinée dans toutes les familles romaines, que de retrouver sur les autels des logis habités à Délos par des Italiens — ou aussi près que possible de ces autels — l'idole encore informe de celle que Varron, interprète exact des sentiments religieux de ses contemporains, n'hésitait pas à qualifier de *dearum maxima* (3).

(1) HILD, *op. l.*, p. 747.

(2) HILD, *op. l.*, p. 752 ; voir aussi HILD, ap. *Dict. Ant.*, s. v. *Penates* p. 376-77 et n. 1.

(3) AUGUSTIN., *Civ. Dei*, VII. 16.

CHAPITRE XII

FIGURES SEMI-ANIMALES

A. — SILVANUS CHÈVREPIED

1. Le dieu chèvrepied peint sur la face latérale Ouest de l'autel qui borde à droite la porte d'une des maisons exhumées dans le Quartier du Stade (1), a été étudié par nous dans un article récent, que nous nous bornerons à résumer ici (2). Nous avons essayé d'y montrer qu'il convient de reconnaître dans cette représentation l'image non de Pan, mais de Silvanus. Les arguments sur lesquels se fonde notre opinion sont les suivants.

*
* *

2. La présence à cette place d'un dieu purement hellénique serait un fait unique à Délos. Sur tous les autels décorés de peintures qui ont été jusqu'ici découverts dans l'île, les figures ou les scènes tracées sur les trois côtés apparents de la petite construction sont destinées à honorer les divinités domestiques romaines, auxquelles est consacré le monument. En règle générale, la face médiane est réservée au culte du Genius et à la principale des cérémonies dont il est l'occasion, celle du *natalis* (3) ; les faces latérales rappellent soit l'offrande du porc au *Lar familiaris* le jour des *Compitalia* (4), soit plus fréquemment encore

(1) BULARD, *DRP*, n° 27, p. 158, l. 22.

(2) BULARD, *BCH*, 1923, p. 455-487.

(3) Ci-dessus, p. 7 sq. — Voir ci-dessous, ch. xvii, § 27.

(4) Ci-dessus, p. 57 sq., et ci-dessous, ch. xvii, § 28.

les combats athlétiques des *ludi compitalicii*, fête à la fois religieuse et populaire célébrée le même jour en l'honneur de la même divinité ou de ses proches parents, les Lares des carrefours (1). La première de ces deux ordonnances est celle qui a été adoptée sur les deux autres faces de l'autel qu'orne, du troisième côté, la prétendue figure de Pan (2). A quelle logique aurait obéi le peintre en associant aussi intimement aux deux plus vénérables protecteurs de la famille et de l'habitation romaine, un dieu étranger dont les attributions pastorales n'ont d'ailleurs nul rapport, même en son pays d'origine, avec la vie domestique ?

3. Autre observation du même genre. Lorsqu'ils rajeunissaient par une *dealbatio* le sanctuaire domestique et ses abords, les décorateurs de Délos, obéissant à la volonté des fidèles dont ils exécutaient les ordres, avaient grand soin de reproduire à la même place les mêmes sujets, ou des sujets de même sens, afin de ne faire tort à aucune des divinités qu'honoraient les anciennes images (3). Cette crainte du changement se remarque tout particulièrement lorsqu'il s'agit des autels : et il ne pouvait en être autrement, puisque les représentations dont ces monuments sont couverts concernent les principales des puissances tutélaires auxquelles la famille a voué un culte. Sur le premier et le plus ancien des deux enduits dont a été successivement recouvert l'autel voisin du stade, les deux faces latérales montrent pareillement une action religieuse accomplie en l'honneur du Lare : ici le porc conduit vers l'autel (4), là l'esclave cuisinier occupé à fendre, à grands coups de coutelas, la tête de la victime, détachée du corps, opération rituelle d'une importance presque égale à celle du sacrifice lui-même (5). Renouvelant l'ensemble du revêtement, le décorateur s'est borné à reproduire sur la face Est, avec quelques variantes, le cortège du porc (6), de même

(1) Ci-dessus, p. 97 sq., et ci-dessous, ch. xvii, § 28.

(2) *DRP*, p. 159, *Face Sud*, et 159-60, *Face Est*.

(3) Voir par exemple les douze revêtements de l'autel décrit *DRP*, n° 23, p. 127, l. 13 sq. et p. 128-29, en particulier ce qui subsiste des sujets peints aux deux extrémités latérales du demi-cylindre. Cf. ci-dessous, ch. xvii, § 42 sq.

(4) *DRP*, p. 157, *Face Est*.

(5) *DRP*, p. 156, *Face Ouest* ; cf. ci-dessus, p. 90.

(6) *DRP*, p. 159-60, *Face Est*.

qu'à la face médiane il reproduisait, sans changement essentiel, la cérémonie du *natalis* (1). Pourquoi, traçant le tableau de la face Ouest, aurait-il heurté de front l'usage auquel il se conformait ailleurs, et rompu, en y introduisant la silhouette du dieu arcadien, l'ordonnance traditionnelle du triptyque ? C'est donc dans les croyances relatives au Lare, ou à quelque divinité toute proche du Lare, qu'il convient de chercher la signification véritable de la figure capripède.

*
* *
*

4. Une divinité d'origine italienne, Silvanus, a reçu plus d'une fois les traits du Pan hellénique. De nombreux ex-voto à Silvanus et aux Nymphes, provenant de l'Illyricum, montrent que, dans cette vaste région, le dieu romain — probablement superposé à quelque dieu local de même caractère — était habituellement représenté non sous l'aspect anthropomorphique, emprunté à la fois à Hercule et à Jupiter, que lui ont prêté les ateliers italiens, mais avec les cornes, les oreilles, la barbe et l'arrière-train du bouc, invention qui fait de Pan un être plus qu'à demi animal (2). Quelques statues qui associent le type hybride de Pan aux attributs habituels du Silvanus anthropomorphique (3), un gobelet de marbre sculpté, provenant de l'Italie du Sud, sur lequel le nom de l'hôte des forêts est joint à la figure capripède (4), permettent d'affirmer que la représentation du dieu italien à l'aide du composé monstrueux imaginé par les Grecs, n'est pas un fait particulier à l'Illyricum.

5. Enfin, des textes latins appartenant à la période républicaine, ou même au premier siècle de l'Empire, gardent le souvenir des confusions verbales auxquelles a donné lieu la similitude extérieure de Pan et de Silvanus, avant que celui-ci n'ait reçu, grâce à l'emprunt dont nous venons de parler, une forme purement humaine. Aux yeux de Plaute et d'Accius, Silvanus est un

(1) *DRP*, p. 159, *Face Sud*.

(2) *BULARD*, *op. l.*, p. 458-59.

(3) *Ibid.*, p. 459 et n. 2 et 3. — Voir aussi l'autel signalé *ibid.*, p. 460 et n. 1.

(4) *Ibid.*, p. 460 et n. 2.

musicien rustique comme Pan (1). Rappelant la haute ancienneté du culte de Silvanus, antérieur aux origines même de Rome, Tibulle donne au dieu le nom de Pan, et montre les fidèles de cet âge lointain suspendant aux arbres, en son honneur, la flûte aux tuyaux inégaux, invention du chèvrepiéd arcadien (2). Inversement, transportant dans le domaine de l'églogue la fable de Pan et de Daphnis, Calpurnius dénomme Silvanus, au lieu de Pan, le maître de musique divin qui a enseigné au jeune berger Idas l'art de manier le chalumeau (3).

6. De tous ces faits, il semble bien résulter que les arts plastiques et la poésie ont connu un type de Silvanus tout différent de celui que nous ont conservé nombre de statues et de reliefs, et qui prête au dieu, avec la force d'Hercule, la sérénité de Jupiter. Au rebours de cette figure, empreinte d'une noblesse et d'une majesté vraiment divines, l'autre image, reproduisant telles quelles les formes hybrides de Pan, faisait de Silvanus — *Silvanus horridus* au témoignage de plusieurs poètes (4) — un composé, plus bestial qu'humain, du chevrier et du bouc.

* * *

7. Il se trouve d'autre part que Silvanus, primitivement dieu forestier et champêtre, est devenu peu à peu, sans perdre pour cela son ancienne physionomie, l'un des protecteurs de la maison et de ses habitants (5). Ceux-ci font place à son image dans le

(1) *Ibid.*, p. 461 et n. 2-5.

(2) *Ibid.*, p. 461 et n. 6.

(3) *Ibid.*, p. 462 et n. 1-6.

(4) *Ibid.*, p. 474 et n. 1.

(5) C'est par une évolution du même genre que Silvanus est devenu, en plus d'un lieu, le protecteur des ouvriers du bois et de la pierre, bûcherons, charpentiers, carriers : ces pionniers de l'industrie humaine sont en rapports constants avec le dieu de la forêt et du maquis, précisément parce que leur travail fait reculer pas à pas son domaine vierge. Ainsi s'explique par exemple le culte pratiqué par un *Collegium Silvani* dans le petit sanctuaire rupestre exploré à Philippes (voir le mémoire de M. J. FESTUGIÈRE résumé par M. G. FOUGÈRES, *Acad. Inscr., C. R.*, 1923, p. 276-78 ; cf. *BCH*, 1922, p. 528-29.)

sanctuaire familial (1) et invoquent le nouveau venu sous la dénomination de *Silvanus domesticus* (2). De nombreux textes épigraphiques le montrent associé avec d'autres divinités auxquelles les mêmes fidèles rendent un culte privé : Hercule (3), Faunus (4), Mercure (5), *Liber Pater* (6), les Pénates (7).

8. Mais de toutes les puissances tutélaires qui veillent sur la demeure, c'est avec le Lare ou les Lares, eux aussi qualifiés parfois de *domestici* (8), que Silvanus paraît avoir été uni par les affinités les plus étroites et plus profondes. Les deux divinités sont honorées par les mêmes dédicaces (9), ou désignées, sur des dédicaces différentes, par les mêmes qualificatifs qui ne s'appliquent point à d'autres (10). Bien mieux encore, une inscription trouvée à Rome même (11) nous apprend qu'un ex-voto dont nous ignorons la nature — mais celle-ci importe peu — avait été consacré *Silvano Lari agresti*, c'est-à-dire, selon l'interprétation la plus vraisemblable (12), à Silvanus confondu avec le *Lar agrestis*.

9. Comme le Lare ou les Lares, et contrairement au Genius par exemple (13), Silvanus protège indifféremment, dans l'habi-

(1) *Ibid.*, p. 463 et n. 4 ; 464 et n. 1.

(2) *Ibid.*, p. 463 et n. 5.

(3) *Ibid.*, p. 472 et n. 1.

(4) Voir le petit autel reproduit par BAUMEISTER, *Denkm.*, I, p. 57, fig. 61, où sont symétriquement placées les têtes de Silvanus et de Faunus (?), jointes à d'autres représentations en rapports, semble-t-il, avec le culte des Lares et les réjouissances auxquelles il donnait lieu : cf. ci-dessus, p. 158 et n. 4.

(5) *Bull. Comité Tr. hist., Archéol.*, 1893, p. 21-23 (autel sur les quatre faces duquel sont respectivement sculptées les figures suivantes : Silvanus, Mercure, les *Matres Augustae*, la Fortune.)

(6) ORELLI, nos 1612, 1487.

(7) BULARD, *BCH*, 1924, p. 463 et n. 3.

(8) CIL, III, 4160.

(9) BULARD, *op. l.*, p. 463 et n. 2.

(10) *Ibid.*, et n. 7.

(11) CIL, VI, 646.

(12) D'autres interprétations peuvent sans doute être proposées au sujet de ce texte, mais elles laissent subsister la quasi-identité que nous signalons entre Silvanus et un *numen* particulier du Lare ou des Lares : voir BULARD, *op. l.*, p. 464 et n. 4 et 5.

(13) Ci-dessus, p. 75 sq.

tation sur laquelle il étend sa sauvegarde, les *ingenui* et les personnes qui ne sont point de condition libre : non seulement, à la campagne, le *vilicus* et les autres esclaves de la ferme sont admis à célébrer un culte d'origine exclusivement rurale (1), mais encore, à la ville, tous les membres de la *familia*, sans distinction de naissance, ont part à ce culte (2). A l'époque impériale, la *familia Caesaris*, organisée, comme on sait, sur le modèle des grandes maisons romaines, possède, elle aussi, son *Silvanus domesticus*, propice aux serviteurs de tout ordre, quel que soit le rang où ils se placent dans une hiérarchie aux multiples degrés : et cette divinité est l'une de celles auxquelles s'adressent le plus volontiers les vœux formés par tout un peuple d'affranchis et d'esclaves, groupés en *collegia*, comme le sont, dans la même *familia*, les adorateurs des Lares (3).

10. On notera encore que certaines des attributions, à la fois les plus anciennes et les plus particulières peut-être parmi celles qui appartenaient au Lare, finirent par être partagées entre celui-ci et *Silvanus*, à la faveur des relations de voisinage qui s'étaient, avec le temps, établies entre les deux dieux. C'est ainsi qu'au 1^{er} et au 11^e siècle de notre ère, *Silvanus* était devenu, aux yeux des fidèles, le protecteur chargé de veiller sur les membres de la famille lorsque ceux-ci s'éloignaient du toit familial pour accomplir quelque voyage ou séjourner en pays lointain (4). Nombreux sont les ex-voto qui lui ont été consacrés *pro salute*, *pro salute et reditu*, *pro salute et incolumitate*, soit par l'intéressé lui-même en cours de route, soit par les parents ou les amis qui attendaient avec impatience et non sans inquiétude le retour de l'absent (5).

11. C'est aussi sous l'influence des pratiques liées au culte du Lare ou des Lares, que se modifia le caractère des offrandes

(1) BULARD, *op. l.*, p. 466.

(2) *Ibid.*, p. 467 et n. 4 et 5.

(3) *Ibid.*, p. 467-68.

(4) La protection des voyageurs est une des attributions non seulement du *Lar familiaris*, qui étend ainsi sa sauvegarde bien loin du lieu où elle s'exerce habituellement, mais aussi de plusieurs autres *numina* des Lares, *Lares viatorii*, *viales*, *semitales*.

(5) BULARD, *op. l.*, p. 468-69.

anciennement faites à Silvanus par ses adorateurs : au lieu de consacrer à celui-ci du lait, des fruits, des épis, de la viande cuite, dons qui convenaient à un dieu silvestre et pastoral (1), l'usage s'établit de célébrer à son intention un sacrifice sanglant : et l'animal sacrifié fut presque toujours un porc, c'est-à-dire la victime préférée des Lares (2). Aussi existe-t-il d'étroits rapports entre les peintures, décrites au chapitre II, où se voit l'esclave de la maison escortant le goret ou le verrat qu'il offre aux Lares à l'occasion des *Compitalia* (3), et les reliefs ou les autels sculptés portant le nom de Silvanus, qui montrent le même animal tantôt conduit vers le lieu du sacrifice par un ou plusieurs fidèles, tantôt simplement associé à la *patera*, instrument traditionnel de la libation (4). Un autre autel, dont la décoration commémore d'une manière un peu différente l'acte de culte accompli en l'honneur de Silvanus, ressemble plus encore que les précédents aux peintures de Délos, ou du moins à l'une d'entre elles. On y voit en effet non les apprêts, mais les suites de la cérémonie : le corps de la victime ayant été dépecé, la hure, morceau de choix, a été réservé à la divinité ; le sculpteur l'a donc représentée seule sur une des faces du monument, où la présence de cette dépouille suffit à rappeler avec précision la nature du sacrifice (5). Comment ne pas rapprocher de cette image celle qu'a recouverte (6), sur l'autel voisin du stade, la silhouette du dieu chèvre-pied ? De part et d'autre, c'est la tête du porc, séparée du reste de la bête, qui a retenu l'attention du décorateur : si le peintre de Délos l'a montrée en butte aux efforts répétés de l'esclave qui s'escrime contre elle à grands coups de coutelas, ce qu'il y a de particulier et pour ainsi dire d'épisodique dans cette mise en scène n'altère en rien la similitude essentielle des deux représentations.

12. Enfin, il n'est pas jusqu'aux *Lares praestites*, bien éloignés pourtant de Silvanus par le caractère officiel du culte dont ils

(1) *Ibid.*, p. 469 et n. 2-4.

(2) *Ibid.*, p. 469-70. — Cf. ci-dessus, p. 77 sq.

(3) Ci-dessus, p. 74-79, 81 sq.

(4) BULARD, *op. l.*, p. 470 et n. 2-5.

(5) CIL, VI, 658 (face postérieure de l'autel sculpté.)

(6) *DRP*, p. 156, l. 19 ; cf. ci-dessus p. 90-92.

sont l'objet, qui n'aient laissé prendre à celui-ci, à la faveur de son assimilation avec d'autres *numina* des Lares, quelques-uns des traits auxquels ils se reconnaissent. Sur l'arc de Trajan à Bénévent, Silvanus porte de la main gauche la lance, arme empruntée, selon toute apparence, à l'équipement des jumeaux qui ont pour mission de protéger la cité romaine (1). Et il se peut en outre que le chien, figuré aux pieds de Silvanus non seulement sur le même relief, mais encore sur un grand nombre de monuments du culte privé, ne soit autre que le compagnon habituel des *Praestites* passé, par une transmission du même genre, au service du dieu des forêts devenu dieu domestique (2).

*
* *

13. Plusieurs monuments figurés, tous de provenance italienne, confirment les précédentes observations en associant, dans un même ensemble, d'une part la figure bien connue des Lares, d'autre part celle d'un personnage aux pieds de bouc, tout pareil à Pan, mais qui ne saurait être que le dieu romain avec lequel les Lares ont noué, dans le sanctuaire domestique, de si étroites relations.

14. Dans une maison de Pompéi, voisine de l'amphithéâtre, l'un des murs de la cuisine est décoré, suivant un usage très fréquemment suivi dans cette ville, d'une peinture à sujet religieux. On y voit, scène bien connue par ailleurs, le Genius versant sur l'autel la libation, entre deux Lares munis l'un et l'autre du rhyton et de la *patera*. Mais ceux-ci à leur tour sont encadrés par deux figures capripèdes, symétriquement placées aux extrémités de la zone historiée (3). L'auteur qui a décrit cette représentation n'hésite pas à y reconnaître des Pans. Mais que viendrait faire dans une cuisine campanienne le dieu des halliers arcadiens ? Pourquoi s'y trouverait-il réuni, fait sans précédent, avec les divinités qu'adore la famille romaine ? Sur-tout, pourquoi se serait-il dédoublé en deux divinités jumelles, à l'exemple des Lares, ses voisins ?

(1) BULARD, *op. l.*, p. 470 et n. 7-9.

(2) *Ibid.*, p. 470 et n. 10.

(3) *Ibid.*, p. 482 et n. 1-3.

15. Même remarque à propos d'un autel de marbre, découvert *in situ* sur une petite place d'Ostie (1), et qui a été consacré par un ou plusieurs *vicomagistri* dont le nom a disparu, aux Lares du *vicus*. De chaque côté du sujet central — Hercule près de l'autel, la main tendue au-dessus du feu qui y brûle; derrière lui, un porc paré pour le sacrifice — s'avancent l'un vers l'autre deux groupes symétriques, formés chacun par deux personnages : dans le premier de ceux-ci, on reconnaît aisément le Lare, à son *pallium* gonflé par le vent de la course, et surtout au mouvement de danse qu'esquissent ses pieds, dressés sur les pointes (2); le second est l'être hybride que nous connaissons : entraînant de la main gauche son compagnon, qu'il a saisi par le bras ou peut-être par la taille, portant de la main droite la *situla*, attribut ordinaire du Lare (3), il s'efforce de maîtriser le bondissement animal qui est son allure naturelle, pour agiter, lui aussi, en cadence ses jambes arquées aux pieds bífides. Dans l'étude à laquelle nous renvoyions tout à l'heure le lecteur, nous avons essayé de montrer qu'il convient de reconnaître dans cette singulière figure, deux fois répétée trait pour trait, non pas des Faunes dansant, mais la personnification de Silvanus, associé sur l'autel du carrefour aux *Lares compitales*, comme il l'est, sur celui de la maison, aux Lares protecteurs du logis (4) : à l'exemple de ces deux puissances tutélaires, avec lesquelles il en vient presque à se confondre, il a pris l'aspect non d'un dieu unique, mais d'un couple divin. Ce monument et le précédent illustreraient donc, l'un par la peinture, l'autre par la sculpture, les mêmes croyances que traduit sous une autre forme la dédicace à *Silvanus Lar agrestis* citée plus haut (5).

(1) *Ibid.*, p. 478-81 et fig 2, p. 479.

(2) Sur l'allure et le vêtement prêtés aux Lares, voir ci-dessus, p. 172, 177, 195 sq.

(3) Ci-dessus, p. 182-83, 189-90.

(4) Le fait paraîtra d'autant plus naturel qu'Ostie est une des villes de l'Italie ancienne où le culte de Silvanus paraît avoir été le plus répandu, en tous cas l'une de celles où l'existence en est attestée par le plus grand nombre de monuments, et où le dieu a pris les formes les plus diverses : LILY ROSS TAYLOR *The cults of Ostia* (Bryn Mawr College Monographs, XI, 1912), p. 37 sq.

(5) Ci-dessus, p. 328 et n. 11 et 12.

16. Enfin le témoignage de ces deux représentations et des croyances qu'elles traduisent aidera peut-être à expliquer une certaine image des Lares qui diffère du type traditionnel par une particularité assurément étrangère à la nature primitive de la vieille divinité domestique. Reconnaissables à leur allure dansante, au *rhyton* qu'ils soulèvent d'une main, à la *patera* ou à la *situla* qu'ils tiennent de l'autre main abaissée, les deux jeunes dieux se distinguent de leurs congénères par la présence, dans leur chevelure aux boucles rebelles, de deux courtes cornes légèrement arquées (1), toutes pareilles à celles qui couronnent le front des chevreux lorsque ces animaux sont sur le point de devenir boucs. On admet en général qu'il a existé entre le culte de Dionysos et certaines formes de celui des Lares, des liens assez étroits (2) ; et, partant de cette idée, l'on cherche parmi les divinités à demi animales qui font partie du thiasse dionysiaque la figure à laquelle les Lares auraient pu emprunter cet insigne inattendu. Mais la vérité est que les rapports entre les deux divinités, là où ils ne sont point purement hypothétiques, ont été plus superficiels qu'on ne le dit, rien de précis ne révélant une confusion, même partielle, entre les Lares d'une part, Pan, les Satyres ou les Faunes d'autre part. Au contraire, il est tout naturel de supposer qu'un commencement de « contamination » a pu se produire, avec le temps, entre les Lares habitants de la maison et le Silvanus aux formes hybrides, *Lar agrestis* plus d'une fois associé dans le sanctuaire privé à la divinité protectrice de la famille et du logis familial (3).

(1) VON SACKEN, *Ant. Br. Wien*, pl. XIII, 2 ; *Bronzi d'Ercol.*, II, p. 203, pl. LIV.

(2) MARG. C. WAITES, *Am. J. Arch.*, 1920, p. 254.

(3) Voir aussi les peintures, décoratives non religieuses, signalées par nous, *op. l.*, p. 483, n.2. — Non content de mêler ses traits à ceux des Lares, Silvanus chèvrepiéd est parfois devenu, par l'addition d'attributs empruntés à d'autres dieux, eux-mêmes objet d'un culte privé, une sorte de divinité panthée protectrice de la maison : voir par exemple le relief (S. REINACH, *Rép. rel.*, II, p. 133, 5) qui le montre, un chien à ses pieds, tenant de la main droite la grappe de raisin, insigne de Bacchus, sur l'avant-bras gauche la peau de lion, qui appartient à Hercule.

*
* *
*

17. Si proche qu'il soit du *Lar familiaris* ou des Lares jumeaux auxquels celui-ci a donné naissance, Silvanus se distingue pourtant de ce dieu, ou de ce couple de dieux, par quelques-unes de ses attributions les plus essentielles, celles-là même qui justifient sa présence parmi les puissances tutélaires dont il est devenu le compagnon assidu. Le Lare séjourne dans la maison et sa protection s'étend sur toutes les personnes qui y résident. Silvanus est le gardien vigilant qui surveille les accès de la demeure et ses abords immédiats, plutôt encore qu'il ne se mêle intimement à la vie des habitants. Aussi est-il qualifié de *custos* dans plusieurs dédicaces (1), et particulièrement invoqué à ce titre, en dehors même du culte proprement domestique, par tous ceux qui ont mission de tenir sous bonne garde, en un lieu clos, quelque chose ou quelqu'un : *horrearii* attachés aux greniers de l'annone ou au magasin de quelque cohorte, *procurator ad oleum*, *cellarius* d'une grande maison, *clavicularius* préposé à la garde d'une prison (2). Les mêmes croyances expliquent aussi que, dans des thermes romains, l'effigie de Silvanus soit placée à l'entrée des bains réservés aux hommes, et que la défense adressée aux femmes de pénétrer dans ces locaux soit rédigée au nom du dieu et gravée sur son image même (3).

18. Ces fonctions de *custos*, lorsqu'elles s'exercent autour de l'habitation privée, ressemblent à celles qu'assumaient aussi à cette place, c'est-à-dire hors de l'édifice lui-même, d'autres dieux domestiques fréquemment invoqués par les fidèles, Hercule (4) par exemple, et Mercure (5). Toutefois, les unes et les autres ne sont point tout à fait identiques. Lorsqu'elles étaient peintes sur la façade, au voisinage de la porte, la figure

(1) BULARD, *op. l.*, p. 472 et n. 3, 473 et n. 1.

(2) *Ibid.*, p. 473 et n. 3-7.

(3) *Ibid.*, p. 474 et n. 2-3.

(4) Ci-dessus, p. 232-234. L'Hercule latin, entre autres appellations traduisant cet aspect de ses attributions, est qualifié, comme Silvanus, de *Custos* : p. 232. et n. 6.

(5) Ci-dessus, p. 258 sq.

d'Hercule et probablement aussi celle de Mercure possédaient* comme on l'a montré plus haut, une vertu prophylactique : elles écartaient, par leur seule présence, les *daemones* malfaisants et d'une manière générale tout ce qui menaçait la sécurité, le bonheur de la famille. Sans doute il se peut que l'image de Silvanus, tracée parfois, elle aussi, au mur extérieur de la maison, à côté de l'entrée (1), ait été l'objet de croyances du même genre, par suite des affinités qui existent sur plus d'un point entre le dieu et Hercule (2). Mais c'est là un fait, à la fois exceptionnel et de date récente, qui ne suffit pas à expliquer l'usage dont nous parlons.

19. La vérité est que celui-ci répond à une tradition d'une antiquité fort reculée, celle qui faisait de Silvanus le gardien moins encore de la maison ou du domaine que des limites qui en fixaient l'étendue.

....*Et te Pater*

Silvane, tutor finium....,

tels sont les termes dont se sert Horace, propriétaire rural comme on sait, pour désigner le dieu des forêts devenu le protecteur des jardins et des vergers (3). Un passage de Dolabella donne tout son sens à cette appellation : il nous apprend que Silvanus passait, aux yeux de ses adorateurs, pour avoir le premier enfoncé dans la terre une borne (4). Et l'auteur ajoute aussitôt après — quelques mots du texte sont peut-être altérés, mais le sens général n'est pas douteux — qu'en souvenir de cette invention il existait, dans tout domaine campagnard, trois images, ou trois séries d'images de Silvanus, placées en trois endroits différents, parce que le dieu avait à veiller sur trois sortes de limites : celles de l'habitation, celles qui séparaient les terres arables des

(1) BULARD, *op. l.*, p. 475 et n. 2 ; cf. *ibid.*, n. 5

(2) *Ibid.*, p. 472 et n. 1 et 2 ; PETER, ap. ROSCHER *Lexicon*, I, 2, *Vorläuf. Nachträge*, s.v. *Hercules*, col. 2950, 2962 sq.

(3) *Epod.*, II, 22.

(4) *Omnis possessio quare Silvanum colit ? Quia primus in terram lapidem finalem posuit.* (BLUME-LACHMANN-RUDORFF, *Die Schrift. der röm. Feldmesser*, I, p. 302, l. 13 sq.)

pâturages, et celles qui, faisant le tour de la propriété, coïncidaient à la fois avec l'extrémité des pâturages et l'orée des bois : ceux-ci restaient en effet en dehors du territoire de la ferme, l'isolant des fermes voisines (1). Il est bien évident que cette division du fonds en zones à la fois concentriques et diversement mises en valeur a quelque chose de théorique, et que la réalité ne se pliait pas toujours à une règle aussi rigide. Mais même si le relief du terrain, la nature du sol, ou toute autre nécessité ont bien souvent obligé le cultivateur italien à s'éloigner du schéma tracé par notre écrivain, le témoignage de celui-ci montre néanmoins que les confins de la terre possédée et ses divisions intérieures étaient placées sous la sauvegarde de Silvanus, considéré ici moins comme le protecteur attitré de toute activité agricole, que comme le défenseur du droit de propriété dont la borne est le signe.

20. Que ces traditions soient demeurées vivaces non seulement à la campagne, mais encore à la ville, après que Silvanus y eut reçu droit de cité, c'est là une hypothèse que les découvertes de Délos suffisent à rendre fort vraisemblable. De même que l'un des autels ruraux du dieu, celui qui se dresse aux confins du domaine, s'intercale dans la rangée de grands arbres par laquelle est tracée la ligne de démarcation entre deux *fundi* contigus (2), de même l'autel domestique est construit, à Délos, sur la limite extérieure de l'habitation, ou plutôt encore tout de suite au delà de cette limite, avec laquelle il coïncide par sa face invisible, appliquée contre la muraille. Si le monument du culte était destiné, comme semble l'indiquer la place qu'il occupe, non seulement à recevoir les offrandes de la famille, mais encore à marquer ostensiblement et à faire respecter, même par ceux qui n'en approchent point à titre de fidèles,

(1) « *Nam omnis possessio tres Silvanos habet. Unus dicitur domesticus, possessioni consecratus. Alter dicitur agrestis, pastoribus consecratus. Tertius dicitur orientalis, cui est in confinio lucus positus a quo inter duos pluresve fines oriuntur. Ideoque inter duos pluresve est et lucus finis.* » (BLUMELACHMANN-RUDORFF, *ibid.*) — On remarquera que l'adjectif employé pour désigner le second *numen* de Silvanus rappelle la dédicace *Silvano Lari agrestis* signalée ci-dessus, p. 328, n. 11. — Cf. BULARD, *op. l.*, p. 471 et n. 2.

(2) BULARD, *op. l.*, p. 476.

la séparation entre la rue, domaine de tous, et la construction privée qu'il cantonne en manière de borne, comment s'étonner que certains chefs de famille aient eu l'idée de le consacrer à la fois aux divinités domestiques qui ont été de tout temps honorées par les habitants de la maison, et au dieu, d'une origine toute différente, que ses adorateurs ruraux, gardant, plus nettement sans doute que les autres, le souvenir d'un des traits essentiels de sa physionomie primitive, qualifiaient volontiers de *tutor finium* ?

21. Ainsi, des trois faces apparentes de l'autel exhumé dans le Quartier du Stade — tel qu'il se présentait aux regards après l'application du deuxième enduit — celle du milieu était consacrée, si nous ne nous trompons, au Genius, celle de droite au *Lar familiaris*, celle de gauche à la divinité aux aspects multiples qu'on dénommera plus tard, et qu'on dénomme peut-être dès lors *Silvanus domesticus*. Le fait que l'appellation de *Lar agrestis* a aussi servi pour désigner ce *numen* particulier de Silvanus, permet de comprendre que le décorateur chargé de rajeunir le revêtement historié dont se parait le monument, ait cru ne faire aucun tort à la vieille divinité populaire entre toutes à Délos, en traçant sur le stuc la figure du chèvrepied musicien, à la place même où se voyait jusque-là l'esclave de la maison accomplissant, le jour des *Compitalia*, un des actes rituels dont se réjouit le Lare.

B. — LE CENTAURE-SAGITTAIRE

22. Très différente de la précédente divinité, mais hybride comme elle, est la figure qui occupait à son extrémité gauche le revêtement, étudié au chapitre ix, dont la partie médiane était remplie par les effigies de *Liber*, de Cérès, de *Libera* (1). Placé à l'écart et un peu en arrière de ces trois personnages — la ligne figurant le sol qui le porte est un peu plus élevée que celle sur laquelle reposent les pieds des divinités —, un Centaure est tourné de profil vers la droite, la tête couronnée de feuillage ; il s'avance d'un pas rapide, et ses jambes de devant se dressent ; la main

(1) Ci-dessus, p. 262 sq.

gauche, tendue en avant à la hauteur du visage, tient un arc ; la droite, ramenée en arrière, tire la corde et, avec elle, l'extrémité de la flèche prête à prendre son envolée. Un vêtement, qui est probablement une peau de bête, flotte autour des épaules et de la taille (1).

23. La présence d'un Centaure ne saurait paraître surprenante sur un monument où figure en bonne place une divinité apparentée de près avec Dionysos : on sait que le personnage aux jambes de cheval est souvent représenté parmi les êtres à demi animaux qui forment le cortège de ce dieu (2). D'autre part, l'image du Centaure, comme celle de tous les monstres, avait, aux yeux des anciens, la valeur d'un ἀποτρόπαιον (3), et par là se justifie peut-être aussi l'emploi qui en est fait à l'entrée d'une habitation.

24. Mais il importe de remarquer que la figure tracée par le décorateur n'est pas celle d'un Centaure ordinaire. L'homme-cheval apparaît ici armé d'un arc et sur le point de tirer. Cette action, que l'art grec ou gréco-romain n'a pour ainsi dire jamais prêtée au Centaure proprement dit (4), fait reconnaître une effigie d'une tout autre nature, celle du Sagittaire, l'un des douze signes du zodiaque. Une des formes que l'imagination des Grecs a donnée à ce signe, dont les Babyloniens, inventeurs de tout le système (5), avaient fait un étrange composé de l'homme, du cheval, du lion et du scorpion — d'autres éléments encore s'ajoutent parfois à

(1) BULARD, *DRP*, n° 9, p. 79, l. 22, et pl. IV.

(2) Les croyances qui font des Centaures les compagnons de Dionysos sont d'ailleurs de date assez récente : aucun monument ne permet d'affirmer qu'elles aient existé avant la seconde moitié du III^e siècle (ROSCHER, *Lexicon*, s. v. *Kentauren*, col. 1053.)

(3) ROSCHER, *op. l.* col. 1055.

(4) ROSCHER, *op. l.*, col. 1057-58. Cette différence paraissait si essentielle aux yeux des anciens, qu'elle donna naissance à une tradition d'après laquelle les Centaures n'auraient point connu la pratique de l'arc et de la flèche (par exemple ERATOSTH., *Cataster.*, 28 : Κενταύρων δ' οὐδὲις τὸ ξύφ' ἐχέειν). L'opinion généralement admise repoussait donc l'idée de certains mythographes, qui proposaient de reconnaître, dans le Sagittaire, Chiron : et ainsi se forma la légende de Krotos, ami des Muses, dont on fit le prototype de cette figure (ROSCHER, *ibid.* ; cf. BOUCHÉ-LECLERCQ, *Astrol. gr.*, p. 143.)

(5) CUMONT, ap. *Dict. Ant.*, s. v. *Zodiacus*, p. 1046.

ceux-là —, est en effet celle du Centaure bondissant et tirant de l'arc (1). La toison, soulevée par le vent, qu'on aperçoit derrière le personnage est aussi l'une des particularités qui distinguent le Sagittaire de l'être cher à la mythologie hellénique (2).

25. On sait avec quelle faveur la religion populaire a accueilli à partir de l'époque hellénistique, dans tout le bassin de la Méditerranée, les superstitions d'origine orientale liées à l'examen des astres, en particulier celles qui avaient pour objet les constellations zodiacales (3). L'astrologie a pris en Grèce et à Rome des formes si diverses, elle a donné lieu à un tel travail d'imagination dans toutes les classes de la population, qu'il n'y a rien d'invraisemblable à ce qu'elle se soit introduite jusque dans le sanctuaire de la famille. D'abord, certaines combinaisons mi-astronomiques, mi-religieuses établissaient entre les douze signes du zodiaque et les douze grands dieux gréco-romains tout un ensemble de rapports, qui, par exemple, faisaient de chacune des constellations le « domicile » de l'une des divinités (4); et il se trouve précisément que, d'après telle de ces combinaisons, c'est dans le signe du Sagittaire que réside Jupiter, dont un des *numina* — qu'on se rappelle l'inscription $\Delta\iota\varsigma\ \text{'}\text{Ελ[ε]ν]θ[ε]ρίου$ placée au-dessus de la tête de *Liber* (5) — occupe, sur le revêtement de Délos, la place d'honneur. Ensuite, et ces croyances sont celles sur lesquelles il importe d'attirer surtout l'attention ici, les

(1) CUMONT, op. l., p. 1061. — L'autre type du Sagittaire, plus rare, est celui de l'archer ayant les deux jambes de derrière et la queue d'un cheval (CUMONT, *ibid.*; BOLL, *Sphaera*, p. 194 sq.): comme le premier, il s'est maintenu au Moyen Age (BETHE, *Rh. Mus., N.F.*, LV, 1900, p. 420 et 428, n. 1)

(2) BOLL, *Sphaera*, p. 182 et n. 2. Ce détail, qui n'est peut-être qu'une interprétation erronée des ailes prêtées au Sagittaire par les Babyloniens inventeurs du zodiaque (JEREMIAS, ap. ROSCHER, *Lexicon*, s. v. *Sterne*, col. 1456-63 et fig., col. 1459-60; les zodiaques égyptiens donnent aussi assez fréquemment des ailes au Sagittaire, bien que l'Egypte doive à la Grèce la connaissance qu'elle a du zodiaque), s'est maintenu jusque sur certains zodiaques du Moyen Age.

(3) CUMONT, op. l., p. 1047-48; TOUTAIN, *Cultes païens*, II, *Les cultes orientaux*, p. 182 sq.

(4) CUMONT, op. l., p. 1054.

(5) *DRP*, p. 80, l. 11.

adeptes de l'astrologie attachaient une importance capitale au signe sous lequel chaque homme était né. De l'horoscope se déduisaient pour ainsi dire le tempérament et le caractère, la même constellation exerçant toujours dans le même sens son influence sur ceux qui y étaient soumis : par exemple, on trouve dans les *Astronomiques* de Manilius (1) l'énumération des dons naturels qui forment, au dire de ce théoricien de la divination astrale, l'apanage ordinaire de tous ceux

...quibus in bifero Centauri corpore sors est
Nascendi concessa.

Mais on allait plus loin encore. S'il ne s'est point créé, au sujet de ces figures, de véritables mythes, comparables à ceux qui ont communiqué aux dieux et aux héros de la Grèce une vie si intense, si d'autre part il paraît établi, malgré les allusions de quelques auteurs anciens, que jamais ni un sanctuaire ni même un autel n'a été consacré à aucune d'elles (2), il n'en est pas moins vrai que bien des croyants mettaient au nombre sinon des *dii*, du moins des *daemones* (3) ces mystérieuses puissances, dont dépendaient si étroitement les destinées individuelles, se recommandaient à elles par des prières, accomplissaient en leur honneur certains rites.

26. Des pratiques du même genre s'adressaient, dans la religion gréco-romaine, à d'autres divinités, privées, comme celles dont il vient d'être parlé, de toute personnalité mythologique,

(1) IV, 230-42, cité par BOUCHÉ-LECLERCQ, *Astrol. gr.*, p. 144.

(2) Il ne semble pas qu'il y ait lieu de prendre tout à fait à la lettre les déclamations de LACTANCE (*Divin. Inst.*, II, 5, 11, cité par TOUTAIN, *op. l.*, p. 185) au sujet des manifestations religieuses auxquelles pouvaient donner lieu les croyances astrologiques : *Tradite igitur nobis stellarum mysteria, ut aras ac templa singulis erigamus...* etc. Il convient de faire ici la part de l'exagération, procédé de polémique familier à tous les temps.

(3) COMMODIEN (*Instr.*, I, 7, 15 ; cf. TOUTAIN, *op. l.*, p. 185) consacre aux signes du zodiaque une pièce de vers du même type que celles dont chacune des divinités païennes fait l'objet. Ce texte et celui qui est cité n. 2 sont bien plus récents que le monument étudié ici. Il paraît néanmoins légitime de s'y référer, les croyances auxquelles ils font allusion s'étant introduites dans le monde gréco-romain dès le moment où s'y répandit l'astrologie orientale.

et qui ne manifestaient, elles non plus, leur existence que par une intervention obscure, mais constante, dans le cours des événements d'où résultait le bonheur ou le malheur de leurs adorateurs : ainsi les Tychés ou Fortunes protectrices des villes, les *Genii* qui veillaient sur une personne, une demeure, un lieu, un pays. Le culte que recevaient ces abstractions divinisées a pu contribuer à préparer celui des constellations zodiacales. On observe, en tous cas, qu'un lien existe, à l'époque impériale, entre les figures astronomiques et celles qui représentent la Tyché des villes. Les deux sortes d'images sont jointes par exemple sur certaines monnaies asiatiques (1). La présence de la divinité féminine est par ailleurs fréquente sur cette catégorie de monuments et s'explique d'elle-même. Le signe zodiacal a été choisi de manière à correspondre au moment de l'année où a eu lieu soit la fondation de la ville, soit sa rénovation par l'établissement d'une colonie romaine dans ses murs (2) : mais l'emploi qui en est fait n'est pas seulement destiné à rappeler une date, il répond à l'intention d'honorer l'astre lui-même, sous lequel est née la cité, et dont dépend à tout moment le sort de celle-ci, presque autant que de la déesse protectrice qui la personnifie et avec laquelle elle se confond. Ainsi, ces effigies monétaires s'inspirent de la religion officielle pratiquée par ceux qui les ont fait frapper : elles associent deux puissances tutélaires d'origine fort diverse, mais voisines par leurs attributions essentielles et qui recevaient des hommages analogues.

27. La vie des individus donnait lieu aux mêmes superstitions que celle des collectivités. Par là s'explique sans doute l'usage

(1) Voir les monnaies de Singara en Mésopotamie (BARCLAY V. HEAD, *H. N.*², p. 816) où le Sagittaire est associé soit avec l'image en pied de la Tyché locale, soit avec le buste de cette déesse.

(2) CUMONT, *op. l.*, p. 1048. La représentation du signe zodiacal seul est plus fréquente que l'association de ce signe et de Tyché, sur les monnaies dont nous parlons, toutes frappées par des villes de la Syrie et de la Mésopotamie (voir les exemples signalés *ibid.*) : il est naturel que les croyances astrologiques aient conservé, dans leur pays d'origine, une vitalité que n'y montraient pas au même degré les traditions religieuses d'importation grecque. L'image du Sagittaire se voit par exemple sur certaines monnaies de Rhaesena (BARCLAY V. HEAD, *op. l.*, p. 815.)

qui est fait de telle ou telle figure zodiacale, séparée de toutes les autres, sur des monuments élevés par des particuliers, ou en leur honneur. Ainsi ce cippe funéraire de Thacia, conservé au Musée Alaoui de Tunis, qui montre, dans le fronton de l'édicule occupé par les bustes des deux époux défunts, l'image du Verseau : sous cette constellation était né peut-être l'un ou l'autre des deux personnages (1), à moins encore qu'elle n'eût présidé à leur union. C'est pourquoi, bien qu'on ne retrouve nulle part ailleurs qu'à Délos un des éléments constitutifs du zodiaque associé à la représentation des divinités honorées dans les maisons romaines, nous pensons qu'il convient de reconnaître sur la peinture décrite plus haut l'image, à demi conventionnelle, du signe céleste sous l'empire duquel était placé, de par la date de sa naissance, celui qui avait fait exécuter cette composition sacrée à l'entrée de sa demeure.

28. Le choix d'une des divinités auxquelles est associé le Sagittaire s'accorde avec cette hypothèse. On a noté plus haut (2) que *Liber Pater*, aisément reconnaissable sous la dénomination de Zeus Eleuthérios, personnifiait, suivant de vieilles croyances italiennes, la force génératrice qui appartient en propre au *pater familias* : quoi d'étonnant à ce que le décorateur chargé de tracer, au voisinage de l'autel où celui-ci célèbre le culte, l'effigie de la divinité qui perpétue la race et celle de ses parèdres, ait reçu l'ordre d'honorer pareillement, au moyen d'une figure dont le sens mystique n'échappait à aucun des fidèles, une puissance d'un genre différent et d'une tout autre origine, le groupe astral de qui dépend la destinée du chef de la famille, son existence même, et avec elle la possibilité de propager la vie ?

(1) DE LA BLANCHÈRE et GAUCKLER, *Catal. Mus. Alaoui*, p. 73, n° 871 et pl. XXIII (cf. TOUTAIN, *op. l.*, p. 192). — Il convient probablement d'expliquer de même la représentation du Sagittaire sur un siège orné de reliefs (conservé à la Villa Casali, à Rome) où sont célébrés les exploits guerriers d'un personnage inconnu (MATZ-DUHN, III, p. 124, n° 3704) : cette interprétation paraît préférable à celle (*ibid.*) qui voit dans cette figure l'indication du mois où a eu lieu la bataille représentée.

(2) Ci-dessus, p. 267 sq.

CHAPITRE XIII

LES ANIMAUX, RÉELS OU IMAGINAIRES

1. Les représentations d'animaux sont, en somme, rares sur les peintures de Délos.

2. Le coq et le paon, qui voisaient sur un même revêtement à l'entrée d'une maison toute voisine du stade (1), l'un entièrement apparent, l'autre en partie recouvert par le stuc de la couche suivante (2), sont tous deux dessinés avec une fidélité irréprochable. Le peintre s'est amusé à rendre en rouge et en bleu les ocellations de la queue du paon et le chatoiement de sa double aigrette. Le coq, courtaud et bas sur pattes, avance et abaisse légèrement sa tête, que surcharge une crête énorme. L'image du paon surmonte immédiatement le jambon et la palme, placés l'un près de l'autre au registre inférieur, celle du coq l'amphore à large panse, couchée sur le flanc, qui leur fait suite au même niveau. Mais il ne semble pas que ce rapport de voisinage soit de nature à expliquer la présence des deux oiseaux sur un monument dont la partie principale est aujourd'hui disparue : à la zone supérieure se voyaient peut-être les figures divines auxquelles ils étaient respectivement associés. En l'absence de toute indication plus précise à ce sujet, on interrogera les peintures pompéiennes et les autres monuments, de même inspiration, où se retrouvent les deux volatiles.

3. En effet, s'il résulte des textes concernant les usages religieux de la Grèce que, dans ce pays, le coq pouvait être, suivant

(1) *DRP*, p. 137, l. 6 et 7, et pl. XIV, 1.

(2) C'est pourquoi la queue du paon n'est pas entièrement figurée, *ibid.*, pl. XIV, 1.

les cas, consacré à des divinités de tout ordre et fort diverses entre elles, Asklépios, Hélios, Séléné, Léo, Perséphone, Hermès, etc. (1), le témoignage des auteurs latins, et surtout des représentations figurées de provenance italienne, semble bien indiquer qu'en pays romain c'est de préférence avec les divinités domestiques que cet animal a été mis en rapports (2). De toutes les puissances tutélaires qui veillent sur la maison et ses habitants, celle aux côtés de laquelle le coq apparaît le plus souvent, sur les peintures religieuses de Pompéi, est assurément Mercure : il est rare que le dieu y soit représenté seul ; parmi ses compagnons habituels, l'un des plus fidèles est précisément le coq, tantôt isolé aux pieds du dieu (3), tantôt répondant avec symétrie à l'omphalos : autour duquel s'enroule un serpent (4). Mais le même oiseau était aussi la victime offerte au Lare : un texte de Juvénal en fait foi (5), et l'on voit, sur une image pompéienne, près du Genius versant la libation, l'esclave de la maison qui s'approche lui aussi de l'autel, tenant d'une main le plateau chargé de fruits, qu'il soutient pareillement à Délos (6), de l'autre la victime ailée, seconde offrande destinée, comme la première, à la divinité qu'adorent de préférence les fidèles de cette condition (7). Enfin, la représentation du coq est parfois mise en relation avec celles qui illustrent le culte non du Lare, mais du Genius : il semble qu'elle doive être alors expliquée tout autrement, non plus comme une allusion aux dons que reçoit la divinité mais comme un symbole, celui de la fécondité procréatrice qui appartient en propre à la plus éminente des divinités familiales. En effet, une autre peinture découverte à Pompéi montre, derrière

(1) EITREM, *Herm. u. T.*, p. 30 ; WEICKER, *Ath. Mitt.*, 1905, p. 209-10.

(2) DE-MARCHI, I, p. 103 et n. 2.

(3) HELBIG, *Wdgm.*, n° 14 ; *Not. Sc.*, 1889, p. 126 = *R. Mitt.*, 1889, p. 28.

(4) HELBIG, n° 15 ; SOGLIANO, *PM*, n° 40 = *Bull. Inst.*, 1872, p. 200 ; *Not. Sc.*, 1879, p. 282 ; *Not. Sc.*, 1899, p. 340 et fig. = *R. Mitt.*, 1901, p. 319-20. — On notera en outre que sur plusieurs de ces peintures pompéiennes, qui transforment une donnée religieuse en motif de décoration (ci-dessous, Appendice x), le coq est associé soit à Mercure lui-même (HELBIG, n° 361) soit à ses attributs, caducée, pétase et caducée (HELBIG, nos 363, 365).

(5) XIII, 233.

(6) Ci-dessus, p. 67, 1° et p. 77.

(7) SOGLIANO, *PM*, n° 27.

le personnage vêtu de la toge qui fait couler dans le feu de l'autel le contenu de la *patera*, un énorme coq, dressé sur ses ergots, dont la taille et l'aspect indiquent assez qu'il n'a rien de commun avec la modeste victime que tout à l'heure apportait entre ses bras l'esclave (1). Dans la même ville, un autel domestique revêtu de stuc peint, du genre de ceux qu'ont fait connaître les fouilles de Délos, porte sur la face principale la représentation bien connue du porc amené pour être sacrifié au Lare (2), sur les côtés les insignes traditionnels d'Hercule, lui aussi protecteur attitré de la famille romaine (3), sur la quatrième face enfin, l'image du coq, animal qui évoque ici le souvenir du Genius (4). Une peinture religieuse exhumée dans les ruines d'une maison, non plus à Pompéi mais à Rome (5), confirme les précédents témoignages : on y voit le coq associé au serpent, autre animal où s'incorpore fréquemment, comme on sait, le Genius du *pater familias* (6).

4. Le paon est, dans la mythologie gréco-romaine, l'animal consacré à Héra-Junon (7). C'est en cette qualité qu'il est représenté sur nombre de compositions décoratives qui ornaient les murs des habitations campaniennes : près de lui se reconnaissent divers attributs appartenant à la reine des dieux, tels le diadème et le sceptre (8). Au contraire, fait digne de remarque, aucune peinture sacrée n'associe, à Pompéi, la déesse et l'oiseau : les images de Junon y sont d'ailleurs extrêmement rares, ne se rencontrant que là où ont été mis en scène les douze *Penates publici* (9). Mais le paon est plusieurs fois figuré sur des tableaux, d'inspiration religieuse, d'où Junon est absente. Ainsi sur cette

(1) HELBIG, *Wdgm.*, n° 52.

(2) Ci-dessus, p. 77 sq.

(3) Ci-dessus, ch. VII, p. 235 sq.

(4) HELBIG, n° 77. — Contrairement à la règle universellement suivie à Délos (ci-dessous, chapitre XVII, § 27), c'est au Lare et non au Genius qu'est réservée la première place sur les faces de ce monument.

(5) *Not. Sc.*, 1895, p. 80.

(6) Ci-dessous, même chapitre, § 9 sq.

(7) HILD, ap. *Dict. Ant.*, s. v. *Juno*, p. 674 et n. 11, 689 et n. 8.

(8) HELBIG, n°s 163 sq. ; SOGLIANO, n° 89 sq.

(9) HELBIG, n° 7 ; *Not. Sc.*, 1911, p. 417 sq., fig. 1-3 (= J. COLIN, *Rev. Arch.*, 1923, I, p. 295).

peinture, que les « nouvelles fouilles » ont fait connaître (1) : elle montre, curieuse variante d'un sujet bien connu (2), à côté de l'autel domestique, surmonté d'un œuf, vers lequel rampe le serpent, un paon cherchant à atteindre, lui aussi, cet objet. L'oiseau tient ici la même place qu'occupent sur d'autres peintures, à ce détail près toutes semblables à la précédente, un second serpent, de même grandeur et de même aspect que le premier, mais ne possédant point comme lui la haute crête et la barbe, insignes du sexe mâle. Le fait paraît bien indiquer que le paon, compagnon habituel de la Junon olympienne, était, dans un autre domaine, le symbole de la *Juno* familiale, protectrice de la *matrona*, comme le coq était celui du Genius qui veille sur le *pater familias*.

5. Aussi rien d'étonnant si les deux animaux sont parfois réunis, comme l'étaient Genius et *Juno*. On les rencontre par exemple sur le mur d'une habitation pompéienne (3), occupant le fronton de l'édicule, tracé par le peintre, qui abrite, outre l'autel domestique encadré des deux serpents, mâle et femelle, l'effigie de Vesta ; et celle des deux Lares est placée de part et d'autre de la niche qui s'ouvre immédiatement au-dessus : chacune des principales divinités domestiques était donc honorée, soit par son effigie anthropomorphique, soit par son symbole animal, sur cette image si riche de sens.

6. C'est probablement par une conception du même ordre qu'il convient d'expliquer, à Délos, le voisinage immédiat des deux oiseaux (4), et aussi le fait que le coq semble suivre ou poursuivre le paon, sur les traces duquel il s'avance. En tous cas,

(1) J. COLIN, *Rev. arch.*, 1923, I, p. 292.

(2) Ci-dessus, p. 299 et n. 1.

(3) HELBIG, *Wdgm.*, n° 62.

(4) Il arrive aussi, à Pompéi, que deux paons affrontés représentent les deux principes, mâle et femelle, qui perpétuent la famille : ainsi sur la peinture, déjà mentionnée ci-dessus, p. 344, n. 4 (*Bull. Inst.*, 1872, p. 201 ; le détail est omis dans SOGLIANO, *PM*, n° 40), dont le personnage principal est Mercure ayant à ses pieds le coq et Pomphalos ceint du serpent : dans un autre registre, superposé au premier, se voient deux paons tournés face à face. La présence du coq à côté de Mercure est peut-être la raison qui a empêché de le figurer une seconde fois un peu plus haut.

il paraît hors de doute que le couple ailé symbolisait, ici comme à Pompéi, l'union conjugale du *pater familias* et de la *matrona*.

* * *

7. Le serpent se rencontre une fois seulement sur les peintures religieuses de Délos, dans une maison appartenant au Quartier du Théâtre (1); les ondulations de couleur rouge où l'on avait cru reconnaître les anneaux de cet animal, sur un revêtement conservé à l'entrée d'une maison voisine du stade (2), représentent en réalité l'extrémité flottante d'un lemnisque, dont le cordonnet se replie plusieurs fois sur lui-même, en spirale (3).

8. Le premier monument, aujourd'hui presque entièrement détruit, était, dès le moment de la découverte, fort mutilé. On y distinguait néanmoins, exactement au-dessous de l'une des deux niches ménagées dans la muraille, la partie antérieure du corps d'un serpent — sans la tête —, qui rampait vers la gauche, le cou dressé. Le corps de la bête était de couleur noire, le ventre jaune, strié de bandes transversales d'un gris brunâtre.

9. Si incomplets que soient ces restes — la peinture s'étendait probablement à droite jusqu'au delà de la seconde niche —, il ne paraît pas impossible de deviner à quel genre de représentation ils appartenaient. A Pompéi, un très grand nombre de peintures sacrées, découvertes soit à l'extérieur soit à l'intérieur des habitations, montrent — le plus souvent joints à d'autres images — tantôt un seul (4), tantôt deux serpents (5) s'approchant de l'autel, sur lequel des offrandes sont déposées à l'intention de ces silencieux visiteurs. Le serpent, auquel l'imagination populaire a si souvent attribué, en Grèce et à Rome, un rôle tutélaire (6), avait sa place dans la religion domestique des deux peuples. Les Grecs ont plus d'une fois donné à leur Agathodaimon

(1) *DRP*, n° 16, p. 104, l. 5, et pl. XIII, 2.

(2) *PLASSART, BCH*, 1916, p. 188 et 190.

(3) *BULARD, DRP*, p. 134, l. 10 et n. 4; 136, l. 24.

(4) Voir les monuments signalés ci-dessus, p. 299 et n. 1.

(5) Voir les monuments signalés ci-dessus, p. 303, n. 2; 304, n. 1-3.

(6) *POTTIER, ap. Dict. Ant., s. v. Draco*, p. 408, 412.

l'aspect de cet animal sacré (1). A Rome, dans chaque maison, le serpent était consacré au Genius du *pater familias*; on reconnaissait même en lui l'incarnation de cette puissance vitale et génitale qui perpétuait la famille (2) : par là s'expliquent les légendes d'après lesquelles certains personnages illustres doivent le jour non à l'union de leurs parents, mais à l'intervention surnaturelle du Genius, représenté par le serpent qui hante l'autel domestique. C'est la même divinité qu'il convient de reconnaître sur les peintures pompéiennes dont il a été fait mention tout à l'heure, du moins sur celles où se voit un seul reptile : les autres, qui en montrent deux se dirigeant en sens inverse vers l'autel, figurent sous cet aspect d'une part le Genius du *pater familias*, d'autre part la Juno de la *matrona*.

10. L'existence d'une image animale du Genius contribue sans doute à expliquer l'apparition tardive du type anthropomorphique prêté à ce dieu, et les hasards de sa formation, étudiée à l'un des chapitres précédents (3). Il est d'ailleurs digne de remarque que la représentation de la divinité sous des traits empruntés à l'humanité n'a nullement fait disparaître l'ancienne effigie ; un grand nombre de peintures pompéiennes placent, au dessous du Genius offrant la libation, le serpent qui s'avance vers l'autel : ce qui revient à mettre en scène par deux fois la même puissance protectrice chargée de veiller sur la famille (4). Bien plus,

(1) Voir par exemple le relief de Délos que nous avons publié (*BCH.* 1907, p. 525 sq., fig. 24), et les références indiquées *ibid.*, p. 527, n. 1. Y ajouter NILSSON, *Ath. Mitt.*, 1908, p. 283 sq., et KÜSTER, *Die Schlange in der griechischen Kunst und Religion* (*Rel. Vers. u. Vorarb.*, XIII, 2, 1913) p. 70 et n. 1.

(2) DE-MARCHI, I, p. 77-78.

(3) Ci-dessus, chapitre I, en particulier p. 50 sq.

(4) Sur quarante-quatre peintures campaniennes décrites par HELBIG (*Wdgm.*, nos 31-34, 46-59, 60, 67-69^b) et par SOGLIANO (*PM*, nos 9-11, 16-30, 33-37) où se voit le Genius faisant la libation, tantôt seul, tantôt en compagnie des Lares ou des Pénates, tantôt encore associé à la fois aux uns et aux autres, sept seulement ne représentent pas, au-dessous de la divinité anthropomorphique, l'autel visité soit par le serpent unique, soit par le couple de serpents (HELBIG, nos 32, 48, 51, 67 ; SOGLIANO nos 16, 34, 37). La proportion serait à peu près la même pour les peintures découvertes depuis la publication du second de ces recueils.

il arrive que les deux figures, au lieu d'être séparées l'une de l'autre dans deux compartiments voisins d'un même tableau, soient juxtaposées en une scène unique : le serpent s'enroule alors autour de l'autel près duquel est debout le Genius, en train de verser le vin pur dans le brasier (1). Enfin, un bronze d'Herculanum, conservé au Musée de Naples, pousse plus loin encore la fusion des deux traditions ; il présente la forme d'un hermès terminé en buste de Genius : le dieu a conservé ses bras ; de la main droite il tient la *patera* et fait le geste de la libation, cependant que le serpent, la tête dressée, entoure de ses anneaux le fût rectangulaire (2).

11. C'est fort probablement le Genius que le décorateur de Délos a figuré, lui, aussi, sous la forme d'un serpent. Avait-il, de surcroît, honoré cette divinité au moyen d'une seconde image, en traçant dans quelque autre partie de la peinture, par exemple au-dessus de celle qu'occupe le reptile, le *pater familias* et ses proches célébrant la cérémonie du *natalis* ? On serait tenté de le supposer, par analogie avec les compositions pompéiennes dont il vient d'être parlé : mais d'autre part, c'est exclusivement sur le revêtement de l'autel qu'est représentée, à Délos, la scène de la libation, partout où il en subsiste des restes (3). En tous cas, la figure du serpent devait se compléter à gauche par celle de l'autel : l'intervalle compris entre l'extrémité du fragment subsistant et l'angle du mur, si étroit fût-il, suffisait à recevoir le tracé du monument, surtout si celui-ci était placé, ainsi qu'il arrive souvent à Pompéi, sous la tête allongée du serpent ; cette ordonnance est celle qui a été adoptée par exemple dans la cuisine de la maison dite d'*Apollon*, où le peintre a traité le même sujet

(1) SOGLIANO, *PM*, nos 9, 21, 27 ; *R. Mitt.*, 1889, p. 6 ; *ibid.*, p. 116 (= DE-MARCHI, I, p. 101, p) ; 1893, p. 54, etc. — Voir aussi les autels sculptés, ayant servi au culte domestique : ALTMANN, *Röm. Grabalt.*, p. 178, n° 237 ; CAGNAT, *Mélanges Nicole*, p. 43 sq. (serpents enroulés autour de deux autels, voisins de celui qui sert à la libation).

(2) DE-MARCHI, I, p. 77, n. 5.

(3) L'autel étant ici de marbre sans revêtement stuqué (voir *DRP*, p. 104, l. 14), il se pourrait que, par une dérogation à l'usage habituellement suivi, le groupe des *togati* eût trouvé place sur l'enduit dont était recouvert le mur.

sans occuper plus d'espace (1). Rien ne permet d'imaginer que la peinture se soit continuée sur le mur qui forme le côté Nord de la salle et qu'un second serpent ait été peint à cet endroit, se dirigeant lui aussi vers l'autel : aucune peinture de Délos ne présente cette disposition angulaire, et d'ailleurs les deux serpents, lorsqu'ils sont mis en scène à Pompéi, occupent toujours la même surface plane.

*
* * *

12. Afin de n'omettre aucune des représentations empruntées au monde animal, on rappellera que si le porc, victime destinée au Lare (2), n'est jamais représenté, à Délos, sans l'esclave qui le pousse vers l'autel, les décorateurs ont au contraire maintes fois figuré, parmi d'autres objets, une partie de son corps, au dépeçage duquel deux peintures nous font assister (3) : ce morceau est le jambon, offert en prix aux lutteurs qui se mesurent dans les *ludi compitalicii*, ainsi qu'il a été expliqué plus haut (4). La représentation, complète ou non, ne se rencontre pas moins de douze fois sur les monuments auxquels est consacrée la présente étude (5).

13. Enfin Pégase, figure irréelle, mais qui associe en un composé hybride des formes d'origine animale, a été peint sur plusieurs des revêtements appliqués l'un sur l'autre à l'entrée d'une maison : on ne reviendra pas ici sur le commentaire dont ces images ont été l'objet au cours du chapitre x (6).

(1) HELBIG, *Wdgm.*, n° 49 ; voir la représentation de la peinture, de la niche qui la surmonte et de l'autel placé au-dessous d'elle, dans MAU-KELSEY², p. 269, fig. 126. — L'ensemble offre bien des rapports avec celui dont faisait partie la représentation étudiée ici.

(2) Ci-dessus, p. 77 sq.

(3) Ci-dessus, p. 90 et n. 2-3.

(4) Ci-dessus, p. 156-157.

(5) Ci-dessus, p. 156, n. 2.

(6) Ci-dessus, p. 276-277.

CHAPITRE XIV

LES REPRÉSENTATIONS INANIMÉES

1. Parmi les représentations inanimées auxquelles une place a été faite sur les revêtements peints de Délos, les unes sont destinées à honorer certaines divinités dont elles reproduisent les insignes ; les autres rappellent les offrandes déposées sur l'autel ou près de lui par les fidèles ; d'autres encore évoquent le souvenir des objets consacrés qui servaient à la célébration du culte ; une dernière doit être mise à part parce qu'elle n'entre dans aucune des trois catégories précédentes.

* * *

2. A l'entrée de la maison *des Dauphins*, aussi près que possible du jambage qui encadre la porte à gauche, est représenté un caducée, dressé verticalement (1) : les enroulements symétriques qui en forment la partie haute — ni la tête ni la queue des serpents ne sont conservées — arrivent au niveau inférieur de la niche ouverte dans la muraille un peu plus à gauche encore. Dans cet abri était peint — à en juger d'après l'allure du personnage et les *calcei* de couleur rouge dont il est chaussé — un Mercure courant (2). Ce voisinage du dieu et de l'attribut n'a pas besoin d'être expliqué. On notera d'ailleurs que le caducée possédait à lui seul, même lorsqu'il n'était point placé entre les mains d'Hermès, les vertus d'un *apotropaion* (3). C'est pourquoi sans

(1) BULARD, *DRP*, p. 119, l. 16 et pl. X, 1.

(2) Ci-dessus, p. 246, n. 5, 2°.

(3) BOETSKES, ap. PW-KROLL, s. v. *Kerykeion*, col. 338.

doute l'objet est représenté ici de grande taille et aussi près que possible de l'ouverture par où pourraient se glisser dans l'intérieur de la maison les puissances malfaisantes.

3. Il est plus hasardeux de déterminer le sens d'une autre image, faisant partie du même ensemble de peintures. Tout près du caducée, immédiatement à droite de la niche dont il vient d'être parlé, dans une position symétrique à celle d'un des *omphaloi* (1) étudiés au chapitre XI, se voit un objet tubulaire, muni d'un couvercle et d'une courroie ou d'un cordon de suspension, qui paraît être un carquois (2). Cet attribut appartient sur une peinture religieuse de Pompéi à Apollon (3), sur une seconde à Artémis (4), mais il n'est pas la propriété exclusive de ces deux divinités : Hercule par exemple peut aussi en être muni (5). Toutefois le fait que l'*omphalos* et le carquois se répondent exactement dans une même composition, invite à chercher l'origine de cette ordonnance dans l'influence exercée par le culte que recevait, à Délos même, le couple jumeau des enfants de Lété. On a montré plus haut (6) comment l'interprétation adventice qui a eu pour conséquence la confusion de l'idole italique de Vesta avec l'*omphalos* apollinien, avait pu se superposer aux anciennes croyances, sans pour cela les faire disparaître. Pareillement, l'attribut que le peintre a cru être celui de l'Artémis honorée dans le grand sanctuaire de l'île, appartient probablement, en réalité, à une autre déesse du même nom, celle qui, d'après certaines traditions helléniques dont on rencontre aussi l'équivalent en Italie, veillait sur l'entrée de la maison (7). Les attributions de cette divinité, assez semblables à celles de l'Hermès *προπύλαιος* ou *προθύραιος* dont il a été fait

(1) Ci-dessus, p. 321-22 ; voir *DRP*, p. 118, l. 10.

(2) *DRP*, p. 119, l. 3 et pl. X, 1.

(3) Sur l'une des deux peintures pompéiennes qui mettent en scène Apollon, le dieu est à la fois citharède et archer (*Not. Sc.*, 1911, p. 420 et fig. 2^a).

(4) HELBIG, *Wdgm.*, n° 76.

(5) DE LA BERGE, ap. *Dict. Ant.*, s. v. *Pharetra*, p. 427.

(6) Ci-dessus, p. 321-22.

(7) FARNELL, *Cults of gr. st.*, II, p. 515-16.

mention plus haut (1) — on notera que ces épithètes et d'autres de sens voisin ont été employées pour la désigner (2) — sont sans doute un emprunt à Hécate, qui a, parmi ses plus anciennes fonctions, la surveillance de la porte (3) : il n'y a, semble-t-il, aucune différence, chez les Grecs, entre Artémis *στροφαία* ou *προθυραία* et Hécate *προπυλαία* (4) ; d'autre part, la *Cardea* latine (5) paraît à son tour étroitement apparentée avec ces deux gardiennes de la demeure, que l'usage distinguait mal.

4. Il est possible que la torche, posée obliquement de l'autre côté de la même porte, au-dessous de la niche (6), ait été, elle aussi, figurée à cette place par allusion au culte d'Artémis-Hécate. Comme le caducée, à la fois attribut de Mercure et *ἀποτρόπαιον*, la torche, très souvent placée entre les mains de cette déesse (7), et qui avait un rôle capital dans les cérémonies célébrées en son honneur, passait pour écarter les esprits mauvais (8). C'est là une des raisons par où s'explique le fréquent usage qui en était fait dans le culte domestique (9). La torche est peinte, avec les

(1) Ci-dessus, p. 258, n. 2 sq.

(2) *Στροφαία* (FARNELL, *op. l.*, p. 516, n. e et 601, n. 23 c) ; *Προθυραία* (*ibid.*, p. 601, n. 23 b). — Sur cette forme du culte d'Artémis, voir aussi EITREM, *Herm. u. T.*, p. 34 ; OGLE, *Am. J. Philol.*, 1911, p. 261.

(3) FARNELL, *op. l.*, p. 515 ; VASSITZ, *Die Fackel im Kultus und Kunst der Griechen*, Diss. München, 1901, p. 48.

(4) FARNELL, *op. l.*, p. 601, n. 23 b ; EITREM, *op. l.*, p. 34.

(5) Ov., *Fast.*, VI, 113 sq. ; cf. EITREM, *op. l.*, p. 36.

(6) *DRP*, n° 22, p. 120, l. 29 et pl. X, 2. On croit distinguer sur une autre peinture (*DRP*, n° 15, p. 101, l. 12 et fig. 30) les restes d'une torche dressée verticalement à gauche de l'autel.

(7) La torche unique ou la double torche. Voir, à Délos même, le relief de bronze trouvé dans la fontaine Minoé (COURBY, *Mon. Piot*, XVIII, 1910, p. 7 et pl. X ; VALLOIS, *BCH*, 1921, p. 251 sq.) ; la torche est un des objets consacrés à l'Artémis Eileithyia qui possédait un sanctuaire sur les pentes Est du Cynthe : DEMANGEL, *BCH*, 1922, p. 75, 84 et fig. 17, 89 ; cf. ci-dessous, § 16. Hors de Délos, voir les monuments énumérés par VASSITZ, *op. l.*, p. 54 sq. (Hécate et la torche), 59 sq. (Artémis et la torche).

(8) VASSITZ, *op. l.*, p. 50 sq.

(9) SAMTER, *Familienf.*, p. 16-17 (la torche allumée au foyer domestique de la maison de la jeune épouse, lors de la *deductio*, éclaire le cortège, et est l'objet de multiples rites et usages superstitieux, etc.).

attributs d'Artémis sur l'un des petits côtés d'un autel pompéien revêtu de stuc (1). Le carquois et la torche sont les attributs distinctifs empruntés à l'Artémis hellénique par la Diane *Tifattina* et par celle d'Aricie, les deux divinités qui ont transmis à la Diane romaine la plupart de ses traits caractéristiques (2).

*
* *

5. Deux peintures de Délos montrent, placées côte à côte sur une même ligne horizontale, des grenades (3). La première de ces peintures n'est, à la vérité, qu'un fragment, le seul subsistant, d'une composition plus vaste : celle-ci encadrerait la niche située à droite d'une des entrées de la maison dite *du Lac sacré* ; les fruits, conservés au nombre de trois, y étaient représentés au-dessous de la tablette saillante qui formait la paroi inférieure de l'abri. C'est à tort qu'en publiant pour la première fois ce monument, l'auteur de la présente étude proposait d'y reconnaître l'image des *pilae*, ces pelotons de laine qu'il était d'usage de suspendre aux portes des maisons romaines, pendant la nuit qui précédait les *Compitalia* (4). Longuement lavée par les pluies, débarrassée des concrétions calcaires qui la recouvraient à demi, la peinture présente aujourd'hui des contours beaucoup plus nets qu'au lendemain de la découverte : et l'on y distingue, immédiatement au-dessus de l'un des prétendus pelotons (5), le petit tube dentelé et coriace, reste des sépales de la fleur disparue, qui, soudé à l'écorce de la grenade, la surmonte comme d'une minuscule couronne. Ce détail, bien plus que la forme arrondie ou la couleur vermeille, donne au fruit son aspect distinctif : il ne laisse aucun doute sur le modèle que le décorateur a eu l'idée de reproduire.

(1) HELBIG, *Wdgm.*, n° 76 : sur d'autres peintures pompéiennes, la torche est représentée à côté du Genius (*R. Mitt.*, 1901, p. 287-88), ou tenue par une figure qui paraît être celle de Vesta (*Bull. Inst.*, 1879, p. 54-55).

(2) WISSOWA², p. 251 et n. 8 et 9.

(3) BULARD, *DRP*, n° 2, p. 60, l. 30 ; n° 27, p. 159, l. 17.

(4) BULARD, *PMD*, p. 83-84 et fig. 25-26.

(5) Celui de droite (*DRP*, pl. II, 2) ; le détail est bien moins visible, mais se devine pourtant sur les reproductions faites au lendemain de la découverte (*PMD*, fig. 25 et 26, p. 83 : la sphère de gauche).

On le retrouve, non moins net, sur la seconde peinture, celle qui ornait, après l'application du deuxième enduit, la face principale de l'autel placé à l'entrée de la maison dite *de Pan* : la scène représentée est celle de la libation offerte par les *togati* ; en manière d'offrande s'alignent à terre, en avant des personnages, trois « fruits sphériques » munis de la cupule dentelée dont il a été parlé tout à l'heure, et qui par conséquent ne peuvent être des melons, ainsi qu'on l'avait d'abord conjecturé (1).

6. La grenade n'apparaît pas sur les peintures religieuses de Pompéi, où pourtant il n'est pas rare que des fruits soient représentés. Mais on la rencontre, sans sortir de Campanie, sur une de ces compositions profanes où la porte de la maison, ses abords, et en particulier l'autel domestique sont devenus, par la fantaisie d'un artiste qui prend son bien où il le trouve, le sujet d'une sorte de paysage urbain. Une fresque de Boscoreale (2) fait voir, au premier plan du tableau, en avant de l'autel — celui-ci, de forme circulaire et orné de moulures, ressemble tout à fait à certains des monuments qui ont été découverts à Délos (3) —, trois grenades posées côte à côte sur bouquet de feuillage, comme celles qui viennent d'être décrites (4).

7. Le sens de la grenade, ainsi placée près de l'autel domestique, est sans doute le même que celui des deux objets figurés, à Pompéi, non plus au voisinage du monument qui sert au culte, mais sur la plate-forme même qui le surmonte, l'œuf et la pomme de pin : vers cette double offrande rampent, la langue tendue en signe de convoitise, le serpent ou le couple de serpents qui incarnent le premier le *Genius* du *pater familias*, les deux autres le même *Genius* et la *Juno* de la *matrona* (5). Aucun don ne pouvait mieux convenir à ces divinités qui perpétuent la famille : l'œuf, parce qu'il contient le germe vital tout prêt à s'épanouir ; la

(1) PLASSART, *BCH*, 1946, p. 211, 2^e couche.

(2) BARNABEI, *La villa pompeiana di P. Fannio Sinistore scoperta presso Boscoreale*, p. 73 et fig. (interprétées comme des pommes).

(3) BULARD, *DRP*, p. 29-30 et p. 38, n. 10.

(4) Voir le fruit du milieu sur la peinture signalée ci-dessus, p. 354, n. 3, en premier lieu, les trois fruits sur la peinture signalée *ibid.*, en second lieu.

(5) Ci-dessus, p. 298, 303, 347-48.

pomme de pin pour la même raison, mais aussi à cause de la multitude des semences qu'elle renferme et dont chacune peut devenir un arbre. Comme le fruit du conifère, et en vertu de la même particularité, la grenade était aux yeux des anciens l'emblème de la fécondité. C'est pourquoi, dans le mariage romain, la coiffure traditionnelle de la jeune épouse était faite de rameaux cueillis à un grenadier (1). Une idée toute voisine de la précédente explique aussi, selon toute apparence, la représentation si fréquente de la grenade, aux murs des chambres funéraires ornées de peintures qui ont été découvertes dans diverses régions du monde gréco-romain, en particulier dans l'Italie méridionale (2). Les mille grains qui se pressent sous la rude écorce sont devenus ici le symbole de la vie elle-même, qui se poursuit par delà la mort, jusque dans le mystère de la tombe.

8. Ces divers faits permettent de supposer que la grenade est, sur les peintures de Délos, une offrande s'adressant spécialement au Genius, la principale des divinités adorées sur les autels domestiques, du moins partout où ceux-ci ont conservé leur revêtement historié. L'hypothèse ferait comprendre la présence de ce fruit (3) sur la décoration d'autel, décrite plus haut, dont le sujet est précisément la cérémonie célébrée, en l'honneur du

(1) HILD, ap. *Dict. Ant.*, s. v. *Juno*, p. 685 et n. 3.

(2) La grenade, parfois tenue par un des personnages peints au mur (WEEGE, *Jahrb. arch. Inst.*, 1909, p. 101, n° 3), est le plus souvent représentée sur le fond même où ceux-ci se détachent (WEEGE, p. 100-101, n° 1 ; p. 105, n° 8 ; p. 122, n° 42). Ailleurs, elle alterne avec d'autres fruits qui sont censés être alignés au bord d'une corniche saillante (*Mon. Ant.*, VIII, 1898, pl. VI), elle fait partie d'un décor végétal (WEEGE, p. 110, n° 20), ou encore est associée à l'image d'un oiseau (*Not. Sc.*, 1919, p. 317 et fig. 14). — Le monument le plus significatif de tous est celui qui montre, au-dessous d'une *mensa sacra*, une grenade entre deux œufs parmi des rameaux verts (WEEGE, p. 116-17, n° 30).

(3) Il y a trois grenades sur chacune des deux peintures signalées ci-dessus, p. 354, n. 3 : pour mieux les distinguer, ou en mieux marquer le nombre, le décorateur les a peintes de couleur différentes, plaçant une grenade rouge entre deux grenades jaunes (*DRP*, p. 159, l. 24). Sur cet emploi à demi conventionnel des couleurs, pour opposer entre eux certains objets semblables et permettre de les nombrer dès le premier abord, voir ci-dessus, p. 135 et n. 1, p. 143 et n. 1.

dieu procréateur, par ceux des membres de la famille qui ont le droit de prendre part à son culte (1).

9. Des couronnes, ou des restes de couronnes, se voient sur quatre des peintures découvertes à Délos (2). L'objet est fait le plus souvent d'un cercle rigide, à l'extérieur duquel sont fixés, à intervalles réguliers, des bouquets de feuillage. Le cercle paraît être de métal, et il est probable que les bouquets y sont attachés au moyen d'une bandelette qui recouvre elle-même cette monture en la contournant autant de fois qu'il y a de touffes vertes. Mais ces détails sont rendus d'une manière souvent fort conventionnelle : parfois la couronne tout entière est tracée en rouge (3) ; ailleurs, les feuilles sont vertes et le cercle rouge, mais une ligne verte double à gauche le trait rouge, indiquant peut-être un jeu d'ombre et de lumière (4) ; ailleurs encore, le cercle principal est bleu de ciel, ainsi que les ornements extérieurs — on peut les supposer faits non de feuilles, mais de nœuds ou de « choux » de ruban, assortis à la couleur de la partie centrale —, et un second cercle, d'un rose tirant sur le violet, le double à l'intérieur (5). Quant à la bandelette qui relie entre eux les éléments dont se compose la couronne, elle est nouée soit en haut (6), soit au bas (7) de celle-ci : elle y forme deux amples

(1) On remarquera toutefois que la grenade n'était pas exclusivement réservée, comme offrande, au Genius : on croit bien en reconnaître la forme sur une peinture d'autel (*DRP*, n° 10, p. 83, l. 6 et pl. XIX) parmi les fruits qu'apporte sur un plateau, afin de les déposer sur l'autel, l'esclave, adorateur du *Lar familiaris* et non du Genius.

(2) Voir les monuments suivants, dans BULARD, *DRP* :

1° : n° 2, au mur, 1^{er} enduit, p. 60, l. 6 (pl. II, 1 ; cf. BULARD, *PMD*, fig. 16, p. 46-47).

2° : n° 9, au mur, 2^e enduit, p. 80, l. 8 (pl. IV ; cf. BULARD, *PMD*, fig. 24, p. 76-77).

3° : n° 12, au mur, 1^{er} enduit, p. 88, l. 4 (fig. 19 ; cf. BULARD, *PMD*, fig. 17, p. 50).

4° : n° 25, fragments détachés du mur, p. 146, l. 27.

(3) Ci-dessus, n. 1, 1°.

(4) *Ibid.*, 3°. — Sur la juxtaposition fréquente du vert et du rouge, couleurs complémentaires qui s'attirent, voir BULARD, *DRP*, p. 47.

(5) Ci-dessus, n. 1, 4°.

(6) *Ibid.*, 1° et 4°.

(7) *Ibid.*, 3°.

flots symétriquement étalés ; ses deux extrémités pendantes sont arrondies et prolongées par un mince cordonnet (1), à la manière des lemnisques (2). La couleur prêtée par le décorateur à ce lien est, sur un des monuments, la rose lilacé (3), partout ailleurs le rouge grenat (4).

10. Une couronne d'un autre type (5) est faite de six bouquets de feuilles de laurier, assemblées de manière à rayonner autour de la même armature régulièrement arrondie ; ils y sont fixés par un lemnisque noué en haut, dont les extrémités retombent, cette fois sans former de flots, à l'intérieur du cercle. Les feuilles sont indiquées presque toutes en vert franc, quelques-unes, les plus éloignées sans doute, au moyen d'un gris violacé ; le ruban est rouge. Le mode de confection employé pour cet objet rappelle de très près celui des encadrements rectangulaires, pareillement faits de feuilles de laurier et de bandellettes (6), qui seront étudiés au chapitre xv.

11. On connaît le sens primitivement attaché par les anciens à la couronne. Elle protège, comme d'un cercle magique, la personne qui la porte, ou l'objet autour duquel elle est placée (7) ; elle constitue aussi un lien qui enchaîne l'homme à la divinité, et en retour oblige celle-ci à ne pas se dérober aux demandes du fidèle (8). Elle jouit ainsi d'une vertu prophylactique, en même temps qu'elle est, parmi toutes les offrandes, l'une des plus efficaces. Les deux croyances, qui se concilient sans peine l'une avec l'autre, expliquent l'emploi fréquent des couronnes dans les cérémonies de la religion domestique. L'autel en est paré à dates fixes, aux calendes, aux ides, aux nones, sans parler

(1) *Ibid.*, 3^o et 4^o.

(2) Ci-dessous, chapitre xv, § 11.

(3) Ci-dessus, p. 357, n. 1, 4^o.

(4) *Ibid.*, 1^o, 4^o.

(5) *Ibid.*, 2^o.

(6) Ci-dessous, chapitre xv, § 2 sq. — On notera que, comme la couronne (ci-dessous n. 7), ces encadrements limitent et protègent un certain espace qu'ils entourent.

(7) EITREM, *Opf. u. Voropf.*, p. 64 ; KÖCHLING, *De coronarum vi atque usu, Rel. Vers. und Vorarb.*, XIV, 2, 1914, p. 9, 15, 64.

(8) KÖCHLING, *op. l.*, p. 40.

des fêtes mobiles (1). Cette offrande s'adresse tout particulièrement au *Lar familiaris*, plus tard aux Lares jumeaux qui ont fini par se substituer à lui (2). Une tradition, dont on retrouve l'écho dans un passage de Tibulle, voulait même que les premières couronnes eussent été tressées en l'honneur de la vieille divinité protectrice du foyer et de la demeure (3). En tous cas, c'est à elle que sont consacrées les couronnes placées autour du foyer à l'occasion des événements qui intéressent la famille et le culte qu'elle rend à ses dieux, un mariage par exemple (4). C'est aussi, selon toute apparence, en souvenir du temps où l'autel domestique, séjour préféré du Lare, était placé à l'entrée de la demeure, que l'usage s'est maintenu, jusqu'à la fin du paganisme (5), de suspendre auprès de la porte des couronnes votives, lors des naissances (6), des mariages (7), dans d'autres circonstances encore (8).

(1) CATO, *Agr. cult.*, 143. — Cf. DE-MARCHI, I, p. 141 et n. 1.

(2) PLAUT., *Aulul.*, 23 sq., et les textes cités par KÖCHLING, *op. l.*, p. 39. — Les couronnes consacrées aux Lares étaient parfois plus grandes que les autres (FEST., s. v. *Donativae coronae*, p. 69 M, éd. Lindsay, p. 60) sans doute parce qu'elles étaient, à l'origine, faites à la taille de l'autel arrondi sur lesquelles on les déposait (voir ci-dessus, p. 272).

(3) TIB., II, I, 59; voir aussi le passage de PLINE (*N.H.*, XXI, 3, 8) relatif à la destination primitive des couronnes, consacrées exclusivement aux dieux, aux Lares, aux Mânes. Les Lares sont fréquemment représentés couronnés de feuillage, soit sur les peintures campaniennes (HELBIG, *Wdgm.*, nos 36, 39, 56, etc.; SOGLIANO, *PM*, n° 13, etc.; cf. DE-MARCHI, I, p. 49-50), soit sur les autels domestiques ornés de sculptures (ALTMANN, *Röm. Grabalt.*, n° 237, p. 178, etc.), soit lorsqu'ils sont figurés au moyen de statuettes de bronze (S. REINACH, *Rép. Stat.*, II, p. 494, 4; 496, 8, etc.). — On rappellera aussi qu'un des personnages peints à Délos (*DRP*, n° 18, p. 110, l. 22 et pl. IX), porte la couronne.

(4) PLAUT., *Aulul.*, 381 sq.

(5) TERTULL., *De coron.*, 10.

(6) JUV., *Sat.*, IX, 85-86 :

... Foribus suspende coronas,
Jam pater es.

Le même usage était d'ailleurs commun aux Romains et aux Grecs : HESYCH., s. v. Στέφανον ἐκπέπειν.

(7) KÖCHLING, *op. l.*, p. 61.

(8) EITREM, *Herm. u. T.*, p. 22 sq.; KÖCHLING, *op. l.* p. 19-20. — On no-

12. Ces diverses pratiques suffisent à expliquer la présence du cercle de feuillage sur les monuments exhumés à Délos. Peut-être, en lui faisant une place dans les représentations consacrées aux divinités domestiques, les propriétaires des maisons se proposaient-ils, eux aussi, de commémorer, au moyen de cette image, tel ou tel événement marquant de la vie familiale. Ce qui est sûr c'est que la couronne peinte au mur était bien, à leurs yeux, le substitut et l'équivalent de l'objet lui-même : elle constituait, comme celui-ci, une offrande durable dont les effets continuaient à s'exercer aussi longtemps que les traces laissées par le pinceau sur le stuc ne s'étaient pas tout à fait évanouies. La même croyance paraît avoir eu cours à Pompéi, où se voient, auprès des niches destinées à contenir les images divines, des couronnes moulées en relief ou peintes (1). Les documents épigraphiques montrent aussi qu'en dehors de cette ville, des couronnes de feuillage étaient souvent sculptées aux murs extérieurs des habitations (2).

* * *

13. On discerne, sur quatre peintures au moins (3), les restes plus ou moins mutilés, mais reconnaissables à la ressemblance qu'ils offrent entre eux, d'objets d'assez grandes dimensions, placés verticalement, et que le peintre a chaque fois tracés au moyen non d'une teinte plate rehaussée d'ombres, mais de simples lignes courbes de couleur foncée, rouge ou noire, s'ordonnant symé-

tera l'existence d'une tradition qui fait de Janus, dieu de la porte, l'inventeur des couronnes (ATHEN., XV, 692 d).

(1) Par exemple *Reg. V, Ins. IV*, n° 9, dans la cour, en haut et à droite de la niche servant de sanctuaire (couronne en relief) ; angle Sud-Ouest de la même cour (feuillage en relief ; bandelette peinte en rouge). Certains laraires ont conservé les clous qui servaient à y suspendre de véritables couronnes : DE-MARCHI, I, p. 140, n. 4.

(2) KÖCHLING, *op. l.*, p. 36.

(3) Voir les peintures suivantes, dans BULARD, *DRP* :

1° : n° 10, p. 84, l. 3 et 85, l. 6 (pl. V, 1, *a* et *b*)

2° : n° 12, p. 88, l. 10 ; 89 l. 2 ; 91, l. 1 (fig. 21)

3° : n° 18, p. 109, l. 32 et 110, l. 6 (pl. IX).

4° : n° 21, p. 116, l. 8 (pl. XIV, 2).

triquement autour d'un axe imaginaire : de la tige ou du fût ainsi formé, se détachent, à intervalles réguliers, des ornements, indiqués par le même procédé, qui s'enroulent en double volute (1), ou s'épanouissent en fleurons (2). L'objet paraît ainsi à claire-voie, comme s'il était fait non d'une masse continue, mais d'éléments distincts, de consistance rigide, fixés les uns aux autres à leurs extrémités (3). Ces indices révèlent le travail du métal : ils rappellent en particulier la technique du fer forgé, qui s'assouplit sous le marteau de manière à prendre les formes les plus diverses et au besoin les plus contournées. A quel instrument, en rapport avec le culte domestique, pourraient donc convenir cette matière et le procédé suivant lequel elle est mise en œuvre ?

14. Les textes et les monuments nous apprennent que les anciens employaient souvent, dans les cérémonies de la religion familiale, des brûle-parfums, appelés par les Grecs θυμιατήριον, par les Latins *turibula*, dont l'aspect était extrêmement variable (4). Le plus souvent en terre cuite, ils pouvaient aussi être faits de métal, surtout en Italie : un haut support, plus ou moins ouvragé, portait alors, aux extrémités de ses branches ou de ses bras, les capsules dans lesquelles les fidèles déposaient l'encens, parfois aussi, comme nos candélabres, des cavités destinées à recevoir des matières flambantes ou des lampes allumées. Des instruments de ce genre sont représentés sur les peintures à sujets religieux des maisons pompéiennes : leur couleur fait reconnaître le bronze ou le bronze doré (5) ; mais il existait aussi des brûle-parfums ou des lampadaires en fer, d'autres dont la monture était de fer et les ornements de bronze : tels ceux qui

(1) Ci-dessus, p. 360, n. 3, 3°. — Voir aussi les « vrilles » signalées dans *DRP*, n° 4, p. 64, l. 4.

(2) *Ibid.*, 2°.

(3) Voir la peinture où l'objet est le plus distinct : *DRP*, pl. IX.

(4) BESNIER, ap. *Dict. Ant.*, s. v. *Turibulum*, p. 542 ; K. WIGAND, *Bonn. Jahrb.*, 1912, p. 1-97 ; G. PANSIA, *R. Mitt.*, 1913, p. 305-309. — *Thymia-teria* à Délos, voir HOMOLLE, *BCH*, 1882, p. 118 et n. 3.

(5) HELBIG, *Wdgm.*, n° 80 ; *Not. Sc.*, 1912, p. 110 et fig. 7. A la vérité ces deux peintures sont consacrées la première aux divinités égyptiennes, la seconde à Cybèle.

ont été découverts à Locres Epizéphyrienne et auxquels ressemblent fort des objets de même destination provenant des nécropoles étrusques (1).

15. La place faite à la représentation dont nous parlons sur les peintures de Délos s'explique par des coutumes que font connaître les auteurs anciens. Tite-Live nous apprend que lors de l'entrée à Rome de la *Mater Idaea*, en 204 avant l'ère chrétienne, des *turibula* avaient été placés devant les portes de toutes les maisons, dans les rues par où devait passer le cortège (2) : il est probable que ce n'est point là un fait unique en son genre, et qu'en ce temps là, et plus tard encore, les brûle-parfums étaient allumés au voisinage de l'autel, lui-même extérieur à l'habitation, à l'occasion de plus d'une fête publique ou privée. C'est pourquoi les décorateurs de Délos n'ont pas manqué d'en tracer l'image à cette place, toujours sous l'empire de cette idée, définie plus haut et dont ils se sont maintes fois inspirés, que la peinture possède le pouvoir de perpétuer en quelque sorte l'acte de culte ou l'offrande qu'elle représente (3). On remarquera que sur deux des murailles historiées où figure le *turibulum* (4), cet objet se répète deux fois, de manière à encadrer symétriquement l'autel : ainsi sans doute le plaçait-on, dans la réalité, lorsqu'on parait l'autel et ses abords en vue du sacrifice (5). Une des deux compositions montre la partie inférieure des *turibula* ceinte de branches vertes — on croit reconnaître le feuillage du laurier —, et ornée de bandelettes flottantes (6).

(1) *Not. Sc.*, 1917, p. 137, fig. 44 ; BESNIER, *op. l.*, p. 543 et fig. 7180. — Voir aussi, sur un relief de Chiusi, posé sur l'autel, un brûle-parfum, probablement métallique, dont le travail rappelle celui des *turibula* figurés à Délos.

(2) *Liv.*, XXIX, 14, 13. — Cf. *PLUT.*, *Crass.*, XVI, 553 : une ἐσχαρίς (= *turibulum*) embrasée est placée par Atéius à la porte de la maison habitée par Crassus.

(3) Ci-dessus, p. 50-51.

(4) Ci-dessus, p. 360, n. 3, 1^o et 3^o.

(5) A moins encore qu'un *turibulum* ne fût placé de chaque côté non de l'autel, mais de la porte : *DRP*, p. 88, l. 10 et 89, l. 1 (voir p. 88, n. 4) ; p. 91, l. 1 ; le cas était peut-être le même *ibid.*, p. 116, l. 8.

(6) Ci-dessus, p. 360, n. 3, 1^o.

*
* * *

16. Enfin, sur plusieurs des peintures exhumées dans l'île, se voit, parmi d'autres représentations avec lesquelles il ne semble pas se grouper de manière à former un ensemble, un palmier (1). On pourrait être tenté d'expliquer cette image par un emprunt au culte d'Apollon (2), divinité à laquelle l'arbre était, comme on sait, consacré, tout particulièrement à Délos (3). Mais, si naturelle que paraisse au premier abord une interprétation fondée sur le voisinage du grand sanctuaire, on n'hésitera pas à l'écarter, réflexion faite. On se rappellera en effet quelle place tient, sur les monuments qui sont l'objet de la présente étude, la palme, tantôt portée sur l'épaule par certains fidèles (4), tantôt associée à l'amphore et destinée, comme ce vase, à récompenser les vainqueurs des *ludi compitalicii* (5). Ni l'un ni l'autre de ces deux emplois ne concerne en rien Apollon ; il résulte d'ailleurs des observations présentées au cours des précédents chapitres, que l'influence de la religion apollinienne sur le culte domestique pratiqué, à Délos, par les Italiens qui y avaient leur demeure a été sinon tout à fait nulle, du moins aussi minime

(1) Voir les peintures suivantes, dans BULARD, *DRP* :

1° : n° 1, au mur, 1^{er} enduit, p. 57, l. 30, (pl. I, 2 ; cf. BULARD, *PMD*, pl. IV, A, fragment b).

2° : n° 18, au mur, 5^e enduit, p. 110, l. 17 (pl. IX).

3° : n° 22, au mur, 1^{er} enduit, p. 120, l. 20 (pl. X, 2 ; cf. BULARD, *PMD*, pl. V, fragment b).

4° : n° 25, au mur, 7^e enduit, p. 135, l. 31.

5° : *Ibid.*, au mur, 8^e enduit, p. 136, l. 2.

6° : n° 27, autel, face Sud, 2^e enduit, p. 159, l. 8 ; cf. *ibid.*, l. 16 (pl. XVIII, b).

(2) Cette hypothèse a été proposée par M. A. JARDÉ (*Rev. crit.*, 1911, I, p. 408, n. 3) et reprise par M. A. PLASSART (*BCH*, 1916, p. 189 et n. 2).

(3) DUGAS, *BCH*, 1910, p. 236 et n. 4 ; p. 240 et n. 1. On rappellera aussi que le palmier figure, à Délos, sur les reliefs consacrés à Artémis Eileithyia : DEMANGEL, *BCH*, 1922, p. 83 et 85 (cf. ci-dessus, p. 353 et n. 7.)

(4) Ci-dessus, p. 206 et n. 1.

(5) Ci-dessus, p. 139 et n. 1 sq.

qu'il est possible (1). Et il convient de noter en outre que, sur deux des peintures où est représenté le palmier, apparaît aussi le fidèle, porteur de la palme (2) ; l'arbre et le personnage sont même étroitement juxtaposés sur l'une d'elles (3). Cette association ne saurait être l'effet du hasard ; elle ne permet guère d'admettre que le palmier, ainsi figuré à l'entrée des maisons privées, ait eu quelque rapport avec celui qui avait vu naître, d'après la tradition accréditée à Délos, les enfants jumeaux de Létéo.

17. Or, les textes laissent deviner, s'ils ne l'indiquent pas positivement, que, suivant d'anciennes croyances, le palmier était l'arbre consacré aux divinités domestiques, en l'honneur desquelles les fidèles se plaisaient à le planter près de l'autel ou du sanctuaire familial. Ce sont deux palmiers qui, dans le rêve de Rhea Sylvia, tel que nous l'a raconté Ovide (4), croissent de chaque côté de l'autel, résidence de Vesta. C'est un jeune arbre de la même espèce, poussé par aventure *inter juncturas lapidum* qu'Auguste, aussi sensible aux prodiges, s'il faut en croire Suétone (5), qu'attentif à remettre en vigueur les vieux usages, fait pieusement déraciner et transplanter *in compluvium deorum Penatium* (6), et il ne ménage aucun soin afin de le maintenir en vie et de le faire reprendre. On ne s'étonnera donc pas de rencontrer sur un des monuments de Délos un palmier ombrageant l'autel domestique, dans la flamme duquel le *pater familias* et son fils jettent la pincée d'encens, en attendant d'y verser la libation (7). Les mêmes pratiques, le même rapport de voisinage

(1) Le seul fait qu'il soit légitime de signaler à ce sujet est commenté ci-dessus, p. 321-22 ; cf. ci-dessus, p. 352-53.

(2) Ci-dessus, p. 363 n. 1, 1^o et 2^o.

(3) *Ibid.*, 2^o.

(4) *Fast.*, III, 25 sq.

(5) *Aug.*, 92, 1. — On remarquera que le palmier a poussé *ante domum suam* [sc. Augusti], c'est-à-dire à l'endroit où était autrefois célébré le culte familial. C'est en cela que consiste le prodige aux yeux du prince : en transportant l'arbre au voisinage du sanctuaire domestique, Auguste répare en quelque sorte une erreur de la nature, demeurée fidèle aux usages périmés.

(6) Voir ci-dessous, ch. xv, § 6 et note du début.

(7) Ci-dessus, p. 363, n. 1, 6^o. — On notera la présence du palmier sur le relief, signalé ci-dessus, p. 290 et n. 4, qui associe les deux principaux cultes domestiques, celui de Vesta et celui du Genius.

entre l'arbre et le monument consacré au culte, expliquent sans doute la représentation isolée du palmier sur les autres peintures. Pareillement, ils achèvent de faire saisir le caractère du rite que les adorateurs du Lare accomplissent, palme en main, au voisinage de l'autel domestique, le jour des *Compitalia* (1) : en décernant aux vainqueurs des *ludi* ce feuillage vivace, les organisateurs de la fête se conforment à un usage grec (2) ; en le coupant à l'arbre sacré qui pousse près de l'autel, ils lui confèrent une signification religieuse que la palme hellénique n'a point conservée au même degré ; et la tradition qui associe à la danse des fidèles l'objet offert comme prix aux lutteurs, a pour effet de rendre plus net encore le sens particulier que les croyances romaines attachent, dans les circonstances que nous venons de rappeler, à un insigne de victoire dont l'origine double le prix.

(1) Ci-dessus, p. 207-209.

(2) Ci-dessus, p. 143-144.

CHAPITRE XV

FEUILLAGE ET BANDELETTES DISPOSÉS EN MANIÈRE D'ENCADREMENT

1. La plupart des tableaux dont les sujets ont été énumérés au cours des précédents chapitres, étaient bordés par un encadrement qui limitait la peinture. L'aspect de ces encadrements était variable.

2. L'un des plus fréquemment usités est fait d'une suite de bouquets de feuilles de laurier se succédant à intervalles réguliers : chacun des bouquets est noué au moyen d'un lien assez lâche, de couleur rouge, probablement une bandelette plusieurs fois enroulée autour des pédoncules, qui relie aussi l'un à l'autre les différents bouquets. Le nombre des feuilles varie de trois (1) à sept (2) ; il est le plus souvent de cinq, dont deux sont parfois à demi recouvertes par les trois autres (3). A l'ordinaire, elles sont toutes indiquées en vert ; mais il arrive aussi, là où les bouquets sont le plus fournis, que la fantaisie du peintre ait, par l'emploi de la polychromie, transformé en un décor à demi conventionnel la représentation à l'origine destinée à reproduire telle quelle la réalité : deux des feuilles sont alors peintes soit en gris, soit en brun pourpré (4), à moins que chacun des

(1) BULARD, *DRP*, p. 110, l. 7 et pl. IX.

(2) *DRP*, p. 92, l. 4 (= BULARD, *PMD*, pl. V, fragment c) ; *DRP*, p. 131, l. 6 et fig. 44.

(3) *DRP*, p. 78, l. 32 et pl. IV (= BULARD, *PMD*, pl. IV).

(4) *DRP*, p. 92, l. 12 (= BULARD, *PMD*, pl. V, fragment c) ; ces couleurs, moins vives et, si l'on peut dire, plus neutres que le vert cendré employé pour la plus grande partie du décor, sont destinées à rendre les feuilles les plus éloignées du spectateur, ou les moins visibles.

bouquets ne comprennent, combinaison de couleurs encore plus arbitraire, trois feuilles vertes, deux grises et deux rouges, celles-ci de la teinte qui a servi pour figurer la bandelette (1). Enfin il se peut que les baies arrondies et violacées du laurier se mêlent à son feuillage : elles s'intercalent symétriquement entre les feuilles, de chaque côté de la bordure, suivant une alternance qui ne varie pas (2).

3. Les bouquets se succèdent en ligne droite : il n'est pas douteux qu'ils n'aient formé, du moins la plupart du temps, une bordure ininterrompue. Aucun des monuments n'a conservé entièrement la sienne, mais on retrouve ici l'un des côtés horizontaux (3), là l'un des côtés verticaux (4) du rectangle ; ailleurs, c'est l'un des quatre angles qui a subsisté (5). La continuité du motif explique que les feuilles puissent être tournées la pointe en bas sur l'un des côtés du panneau (6).

4. Il arrive que la zone de feuillage entoure non pas une scène peinte sur le mur lui-même, mais la niche qui s'ouvre dans celui-ci et dont elle suit de près l'embrasure (7), ou encore qu'elle occupe les parois latérales de la niche elle-même (8). Enfin, on la rencontre aussi sur les bandeaux formant le couronnement qui surmonte le corps de l'autel immédiatement au-dessous de la corniche, que le monument soit quadrangulaire ou semi-cylindrique (9).

5. Le laurier n'est pas ici un simple ornement : il a été choisi à cause de ses propriétés prophylactiques. En effet aucune plante, aucun arbuste ne possède des vertus plus efficaces, lorsqu'il s'agit

(1) *DRP*, p. 132, l. 1, et fig. 44.

(2) *DRP*, *ibid.*, et p. 109, l. 11.

(3) *DRP*, p. 79, l. 19 et pl. IV (= *PMD*, pl. IV A, fragment a).

(4) *DRP*, p. 57, l. 26 et pl. I, 2 (= *PMD*, pl. IV A, fragment b) ; *DRP* p. 78, l. 32 et pl. IV (= *PMD*, pl. IV) ; *DRP* p. 110, l. 7 et pl. IX, etc.

(5) *DRP*, p. 92, l. 6 (= *PMD*, pl. V, fragment c) ; p. 109, l. 10 et n. 3 ; voir pl. IX.

(6) *DRP*, p. 151, l. 16 et fig. 59.

(7) *DRP*, p. 120, l. 20 et pl. X, 2 ; 151, l. 17 et fig. 59.

(8) *DRP*, p. 154, l. 14 (elle faisait probablement le tour de la niche à l'intérieur ; l'enduit des autres parois a disparu).

(9) *DRP*, p. 126, l. 8 ; 140, l. 5. — Le même décor se retrouve sur l'un des enduits qui recouvrent le bouclier (?) de stuc moulé décrit *ibid.*, p. 149, l. 4.

de conjurer le mauvais œil (1), d'écarter les puissances mal-faisantes (2), de procéder à la purification d'une personne, d'un objet ou d'un lieu (3). Ces croyances, bien plus anciennes et plus généralement répandues que les traditions consacrant le laurier à Apollon (4), expliquent l'emploi qui est fait du feuillage toujours vert dans de nombreuses cérémonies, en particulier dans celles qui relèvent de la religion domestique (5). C'est au moyen d'un rameau de laurier qu'on répandait souvent l'eau lustrale (6) ; Ovide signale, à propos des *Parilia*, l'usage qui consistait à faire brûler, dans le brasier allumé au moment du sacrifice, des feuilles de laurier (7) ; et d'autres textes montrent que le rite n'était pas exclusivement réservé aux fêtes solennelles (8). Le crépitement, plus ou moins bruyant, que faisait entendre cette offrande en se consumant donnait lieu à des présages (9).

6. L'autel lui-même s'abritait parfois sous un laurier (10),

(1) EITREM, *Herm. u. T.*, p. 27.

(2) SAMTER, *Familienf.*, p. 87 et n. 4.

(3) SAMTER, *op. l.*, p. 87 n. 3 et les textes cités par PLEY, *De lanae in antiquorum ritibus usu* (*Rel. Vers. u. Vorarb.*, XI, 2, 1911), p. 82. Le laurier servait à la *lustratio*, et les anciens faisaient venir le mot *laurus* de la même racine que *luo, lavo* (HEHN, *Kulturpfl. u. Haust.*⁸, p. 602).

(4) EITREM, *op. l.*, p. 28. — Rien d'impossible d'ailleurs à ce que la religion apollinienne, « qui aspirait au monopole de la purification, aussi bien que de la révélation », ait contribué, comme l'admet BOUCHÉ-LECLERCQ, ap. *Dict. Ant.*, s. v. *Lustratio*, p. 1409, à propager et à fortifier ces croyances, ainsi que les pratiques auxquelles elles avaient donné naissance.

(5) SAMTER, *op. l.*, p. 88 sq., EITREM, *Opf. u. Voropf.*, p. 138 sq., 206 sq., 214 sq. — Le rôle joué par le laurier dans les rites de la religion domestique doit être expliqué bien plutôt, semble-t-il, par les vertus magiques de cet arbuste que par la couleur continuellement verte de ses feuilles persistantes, du moins si l'on voit dans cette particularité le symbole d'une éternelle vigueur : l'idée de ce symbole (HILD, ap. *Dict. Ant.*, s. v. *Penates*, p. 376, n. 13) paraît être de date relativement récente.

(6) Ov., *Fast.*, IV, 628 et V, 677 ; cf. ci-dessus, n. 3.

(7) Ov., *Fast.*, IV, 742.

(8) TIB., II, 5, 81 ; TERTULL., *Idol.*, XII.

(9) TIB., *loc. l.*

(10) Même lorsqu'il était placé à l'intérieur de la maison : autel et laurier étaient alors voisins du *compluvium*, qui donnait à l'arbre l'air et la lumière

comme l'ἀγυιὸς βιωμός des Grecs (1). Aussi plusieurs, parmi les peintures pompéiennes où se voit le monument consacré au culte, le représentent-elles encadré de touffes de laurier (2). Ces peintures juxtaposent pareillement l'arbuste, ou les branches qui en ont été détachées, non seulement à l'image des Lares — cette association est de toutes la plus fréquente, et l'on a rappelé au chapitre IV qu'elle se rencontre sur des monuments fort divers (3) —, mais encore à celle de plusieurs divinités adorées par les habitants de la maison, le Genius, sous ses deux aspects, l'un animal, l'autre anthropomorphique (4), Hercule (5), la Fortune (6).

7. D'autre part, les textes nous font connaître l'usage romain qui consistait soit à planter de jeunes lauriers, soit à dresser des rameaux de cet arbre sacré à la porte de certains édifices publics et privés. Sans doute, le rite qui consistait à *veteres lauros mutare*, avant le commencement de l'année nouvelle, ne s'appliquait qu'à un petit nombre de portes, celles auxquelles convenait l'épithète *augustus* (7). Mais les particuliers avaient aussi coutume de placer devant la façade de leur maison, à l'occasion de certaines fêtes intéressant le culte familial, des branches de laurier (8) : cette pratique semble s'être maintenue jusqu'à la

nécessaires ; voir les textes indiqués par HILD, ap. *Dict. Ant.*, s. v. *Penates*, p. 376 et n. 12 et 13. — Cf. aussi ci-dessus, p. 364 et n. 5.

(1) On connaît la singulière aventure nocturne racontée par Aristophane (*Thesmoph.*, 488 sq.) et le rôle qu'y joue le laurier planté près de l'autel d'Apollon Ἀγυιεύς.

(2) HELBIG, *Wdgm.*, nos 7, 32 ; SOGLIANO, *PM*, n° 56 ; *R. Mitt.*, 1893, p. 26.

(3) Ci-dessus, p. 217-19.

(4) HELBIG, *Wdgm.*, nos 7, 32 (serpents) ; n° 32 (Genius sous l'aspect anthropomorphique).

(5) SOGLIANO, *PM*, n° 36 ; *R. Mitt.*, 1893, p. 26.

(6) HELBIG, *Wdgm.*, n° 73.

(7) OV., *Fast.*, III, 135 sq. ; MACROB., *Saturn.*, I, 12, 5 sq. ; cf. BÖTTICHER, *Baumk.*, p. 379 sq. Ce rite était lié à la *lustratio* du foyer et du temple de Vesta.

(8) JUVEN., VI, 79 et SCHOL. ; PLIN., *N. H.*, XV, 30 (39), 127 : cf. SAMTER, *Familienf.*, p. 87-89 ; DE-MARCHI, I, p. 142. — Voir en particulier, à propos du mariage, les textes cités par KÖCHLING, *De coronarum apud veteres vi atque usu* (*Rel. Vers. u. Vorarb.*, XIV, 2, 1914, p. 64).

fin du paganisme ; au témoignage de Tertullien, dont elle excite l'indignation, les chrétiens sont seuls, de son temps à ne pas l'observer (1).

8. Tous ces faits aident à deviner la destination des bordures aux vives couleurs qui limitent les panneaux historiés de Délos. Les fidèles attribuaient évidemment à ces multiples bouquets de feuilles de laurier, reliés de près les uns aux autres, les mêmes vertus protectrices et purificatrices qu'aux rameaux détachés de l'arbre et dressés ou suspendus contre la façade de la maison, au voisinage de la porte. Plutôt encore qu'une véritable offrande aux Lares ou à l'ensemble des divinités domestiques (2), il convient de reconnaître, dans cet encadrement ininterrompu, un moyen de défense entourant et protégeant les sujets tracés au mur, une barrière prophylactique destinée à écarter de ces images tout ce qui était *profanum*. Mais tandis que le laurier véritable ne tarde pas à se dessécher et à se flétrir, l'image peinte de ses feuilles est assurée d'une durée quasi indéfinie : le recours à ce simulacre est un cas particulier d'un phénomène général, celui qui tant de fois a fait perpétuer par l'art, aux flancs des autels, ou sur les murs des temples, les instruments du culte, les objets consacrés de toute nature, les fidèles eux-mêmes occupés à accomplir l'acte religieux ou l'un des gestes rituels qui le préparent.

(1) *De idol.*, XV ; *De coron.*, XIII ; *Apol.*, XXXV. — Le même usage, ou un usage du même genre paraît avoir été suivi en Grèce ; du moins existe-t-il un mot grec pour le désigner : HESYCH., s. v. Κόμυθξ. C'est, croyons-nous, à tort que BÖTTICHER, *Baumk.*, p. 378, voit dans ce texte une allusion au palmier planté devant les maisons : le mot κόμυξ désigne à l'ordinaire une botte de roseaux ou de branchages, ici un bouquet fait de rameaux de laurier.

(2) Telle est l'explication à laquelle l'auteur de la présente étude s'était d'abord arrêté (*PMD*, p. 54-55). On trouvera indiqués, *ibid.*, divers monuments de la céramique hellénistique où se voit un ornement fait de bouquets de feuilles de laurier, alignés de manière à former une suite continue ; il n'est pas impossible que ce motif de décoration fréquemment usité ait inspiré aux peintres de Délos l'ordonnance de leur encadrement. Un de ces monuments a été publié depuis par G. LEROUX (*Lagynos*, n° 103, p. 53 ; cf. les n°s 10, p. 18 ; 62, p. 36 ; 91, p. 47 ; 125, p. 63). — Voir aussi ce décor peint sur des chapiteaux de chambranle : CHAMONARD, *Délos*, VIII, fig. 146-47, p. 277.

9. Les mêmes bouquets de feuilles de laurier, serrés au moyen d'un ruban de couleur rouge, donnent lieu à plusieurs autres combinaisons, bien moins fréquentes toutefois que l'ordonnance décrite ci-dessus. Au lieu de délimiter un espace rectangulaire réservé à la peinture proprement dite, il arrive qu'ils bordent celle-ci sur trois de ses côtés seulement, en haut, à droite et à gauche. Encore n'occupent-ils, latéralement, que la moindre partie de la hauteur totale ; au bouquet inférieur est alors suspendue, de part et d'autre, une bandelette qui prolonge l'encadrement, sans descendre, tant s'en faut, jusqu'à terre : de couleur rouge, elle n'est probablement autre chose que l'extrémité flottante du lien qui réunit entre eux les éléments de la bordure et en assure la continuité (1). Ailleurs, le rempart de feuillage ne règne que sur un des côtés du rectangle rempli par les images peintes, celui du haut, et les deux bandelettes constituent à elles seules l'encadrement latéral (2). D'autres fois encore, les bouquets, au lieu de tracer une ligne droite au-dessus des figures ou des objets représentés, décrivent, sous l'action de leur propre poids, une courbe plus ou moins prononcée : ils forment alors une véritable guirlande, toujours complétée par les bandelettes pendantes : cette ordonnance se rencontre de préférence, mais non exclusivement, sur les autels (3).

*
* *

10. Sur une nombreuse série de monuments, la bordure de feuillage est remplacée par des bandelettes de plusieurs sortes et se prêtant à des agencements divers, qui occupent pareillement

(1) *DRP*, p. 58, l. 4 et pl. I, 2. Cette bandelette est parfois nouée de manière à former des flots très amples, qui se mêlent au feuillage : ainsi *DRP*, p. 74, l. 11 et fig. 11 ; p. 109, l. 1 et pl. IX.

(2) Ainsi *DRP*, p. 72, l. 11 et pl. I, 3 (= *PMD*, pl. V A) ; *DRP*, p. 74, l. 11 et fig. 11 ; les deux lemnisques ne sont pas exactement semblables sur la seconde de ces peintures ; de part et d'autre, mêmes flots de ruban.

(3) *DRP*, p. 67, l. 22 et pl. III, 2, *d* (= *BULARD*, *PMD*, pl. III A) ; p. 82, l. 8, 17 et 30 ; p. 83, l. 17 (pl. V, 1, *c*, *d*, *e*) ; p. 104, l. 2 et pl. XIII, 2. Sur plusieurs de ces peintures les fruits du laurier, aux baies noires ou d'un bleu violacé, se mêlent à son feuillage.

le pourtour de la composition. Celle qui forme alors la partie principale de l'encadrement est, à dire vrai, non pas un ruban, mais plutôt une sorte de bourrelet cylindrique, terminé carrément à ses deux extrémités. L'aspect n'en est pas uniforme sur toutes les peintures. Tantôt les traits sinueux qui en dessinent les contours font penser à quelque tissu élastique, aux mailles à la fois extensibles et promptes à se resserrer sur elles-mêmes (1). Tantôt un lacs de stries transversales, fort rapprochées l'une de l'autre mais non parallèles (2), montre que l'objet est fait de fils roulés, comme en manière de pelote, autour d'une âme flexible : la grosseur de ces fils indique nettement qu'ils sont de laine ; c'est, selon toute apparence, un écheveau de laine qu'ils entourent. Et la même matière est aussi mise en œuvre dans le souple tissu décrit tout à l'heure. Ces diverses observations permettent de reconnaître, sous deux formes distinctes mais voisines l'une de l'autre, l'*infula* (3), cette bandelette dont les Romains ont fait un si fréquent usage dans toutes les cérémonies du culte. Les *infulae* de Délos sont représentées soit sur les autels, soit aux murs.

11. Dans le premier cas, elles sont toujours placées immédiatement au-dessus des personnages mis en scène, qu'elles se développent tout autour de l'autel semi-circulaire (4), ou qu'une seule des faces de l'autel quadrangulaire en soit ornée (5). Par exception, elles occupent, sur un autel découvert dans le Quartier du Stade, la zone placée non au-dessus, mais au-dessous des personnages (6). A quelque place qu'on les rencontre, elles vont invariablement par trois. Presque toujours, des bandelettes en forme de ruban sont censées les relier entre elles et les attacher au massif de maçonnerie, non sans former d'amples nœuds (7) ou

(1) *DRP*, p. 57, l. 2 et 4 (pl. I, 1 ; cf. *PMD*, pl. V, fragment d) ; p. 124, l. 2 (pl. XI, 1 ; cf. *PMD*, pl. I, les deux guirlandes du milieu et de gauche).

(2) *DRP*, p. 66, l. 12 (pl. III, 1 ; cf. *PMD*, pl. III) ; p. 67, l. 11 (pl. III, 2, et II, 3).

(3) Fougères, ap. *Dict. Ant.*, s. v. *Infula*, p. 515 et fig. 4060.

(4) *DRP*, p. 124, l. 2 (pl. XI, 1 ; cf. *PMD*, pl. I) ; p. 127, l. 32 ; p. 128, l. 8.

(5) *DRP*, p. 159, l. 18 (pl. XVIII, b).

(6) *DRP*, p. 140, l. 16 (pl. XX, zone D).

(7) Une seule exception : celle des *infulae* signalées à la note précédente.

flots qui s'intercalent entre les bourrelets laineux, les chevauchent, s'épanouissent là où ils s'arrêtent. Ces liens, aux complexes détours, sont les *vittae*, maintes fois associées par les fidèles aux *infulae* (1). Leur forme habituelle, à Délos, est celle du lemnisque des Grecs, à l'extrémité élargie et arrondie, que prolonge un lacet filiforme (2) : toutefois, elles ont, sur certains monuments, l'aspect d'un simple cordonnet, soit qu'elles servent à suspendre les *infulae* (3), soit qu'elles encerclent l'une d'elles comme d'un double collier (4), ou encore qu'elles décrivent autour de chacune un feston supplémentaire (5).

12. La couleur donnée aux *infulae* est, sur certains autels, empruntée à la réalité : la teinte la plus fréquente est alors le jaune (6), parfois juxtaposé, par une recherche de contraste, avec le rouge et le vert (7) ; le rouge et le rose donnent lieu à une autre combinaison de nuances (8). D'autres fois, le peintre, recourant à une convention qui simplifie sa tâche, ne se sert

(1) FOUGÈRES, *op. l.*, GRAILLOT ; ap. *Dict. Ant.*, s. v. *Vitta*, p. 951.

(2) *DRP*, p. 124, l. 2 (pl. XI, 1 ; cf. *PMD*, pl. I) ; 128, l. 8. — Au sujet de l'emploi de cette sorte de bandelette, si fréquent à l'époque hellénistique sur les monuments de Délos, voir *PMD*, p. 19 et n. 2 ; ajouter : G. LEROUX, *Lagynos*, p. 92-93 et HYDE, *Olymp. v. mon.*, p. 156 et n. 1.

La *vitta* en forme de lemnisque est aussi jointe aux guirlandes faites de feuilles de laurier (*DRP*, p. 82, l. 18 ; p. 82, l. 22 ; p. 83, l. 19 : voir pl. V, 1 *c, d, e*) ou à d'autres objets (*DRP*, p. 84, l. 4 et 85, l. 6 : voir pl. V, 1, *a* et *b*). Le décorateur auteur de toutes ces peintures (elles appartiennent à un seul ensemble) a varié autant qu'il lui était possible l'aspect des bandelettes qu'il a représentées : certaines sont allongées et comme fuselées ; celles qui présentent la forme d'un lemnisque sont munies d'un seul ou de deux cordonnets terminés par une boule, par une houppe, par une double houppe. La tradition religieuse n'excluait pas, comme on voit, une certaine fantaisie.

(3) *DRP*, p. 159, l. 18 (pl. XVIII, *b*).

(4) *DRP*, p. 124, l. 2, la guirlande médiane (pl. XI, 1 ; cf. *PMD*, pl. I).

(5) *DRP*, p. 159, l. 20 (pl. XVIII, *b*).

(6) *DRP*, p. 67, l. 7 (pl. III, 1, *a* ; cf. *PMD*, pl. III) ; p. 67, l. 16 (pl. II, 3) ; p. 128, l. 10 : la teinture jaune est celle du safran, donné par le crocus, plante sacrée : voir HEHN, *Kulturpfl. u. Hausti.*, p. 256 sq.

(7) *DRP*, p. 159, l. 25 (pl. XVIII *b*).

(8) *DRP*, p. 140, l. 17 (pl. XX, zone *D*) : à moins qu'il ne faille voir dans cette partie du décor (PLASSART, *BCH*, 1916, p. 180) deux séries superposées de trois *infulae*, au lieu d'une seule.

que du noir plus ou moins étendu d'eau pour indiquer cet élément du décor : mais il arrive néanmoins à produire un effet de variété d'une *infula* à l'autre, en attribuant à la première une teinte foncée, à la seconde une teinte claire, en représentant la troisième foncée à droite et claire à gauche (1). Evidemment, cette polychromie, réelle ou conventionnelle, répond aux usages du temps. Au contraire, les *vittae* sont presque uniformément de couleur rouge, ou indiquées au moyen de contours rouges ; le jaune est attribué, sur un des autels, aux minces rubans qui dessinent un demi-cercle au-dessous de chacune des trois *infulae* (2).

13. Lorsqu'elles ornent le mur même de la demeure (3), les *infulae* — elles sont alors du premier des deux types distingués ci-dessus — offrent sinon un autre aspect, du moins une disposition un peu différente. Beaucoup plus longues que les précédentes, elles sont censées reposer sur deux, ou plutôt encore sur trois clous, qui seraient plantés sur une même ligne horizontale au dessus des scènes figurées. Le souple bourrelet décrit alors, de chaque côté du support médian, une courbe à peine sensible ; il tombe droit au delà des supports latéraux, et ses deux extrémités, auxquelles sont fixées des *vittae* en forme de lemnisque, ou de simples cordons, descendent assez bas (4). L'ensemble forme un encadrement incomplet — à trois côtés au lieu de quatre —, en cela semblable à certains de ceux que dessinent les alignements faits de feuilles de laurier (5). Il arrive du reste que la bordure végétale se combine avec celle que forme l'*infula* : sur une des peintures, la bandelette limite le haut de la composition, au-dessus de laquelle elle dessine une ample courbe, doublée par celle que décrit, au-dessous, une *vitta*, suspendue aux mêmes

(1) *DRP*, p. 124, l. 2 (pl. XI, 1 ; cf. *PMD*, pl. I).

(2) *DRP*, p. 159, l. 26 (pl. XVIII, b).

(3) *DRP*, p. 57, l. 1 et 3 (pl. I, 1 ; cf. *PMD*, pl. V, fragment d) ; p. 57, l. 23 (pl. I, 2 ; cf. *PMD*, pl. IV, A, fragment b). Sur la seconde de ces peintures l'encadrement est double : la bordure faite de la frondaison du laurier s'ajoute à celle que constitue l'*infula*.

(4) Sur une seule peinture (*DRP*, p. 106, l. 10 ; pl. VI, 1) se voit une bandelette dont l'extrémité inférieure descend presque jusqu'à terre ; elle formait probablement, vu la place qu'elle occupe, l'extrémité inférieure d'un encadrement, mais on ne saurait dire de quelle sorte était celui-ci.

(5) Ci-dessus, p. 371.

supports ; de chaque côté retombe verticalement une suite de bouquets, reliés entre eux, comme à l'ordinaire, au moyen d'une bandelette rouge, et prolongés par un lemnisque flottant, de même couleur (1).

* * *

14. L'usage qui consiste à joindre aux images votives un encadrement, où entrent des bandelettes et du feuillage, est connu de longue date par les découvertes faites en Campanie. Toutefois, les règles appliquées dans les maisons de cette région sont assez différentes de celles qui viennent d'être énumérées. La bordure faite de la frondaison du laurier ne se rencontre jamais autour des compositions à sujet religieux jusqu'ici exhumées. L'*infula*, sous les deux formes qu'elle prend à Délos, est rare : les peintures murales où elle se rencontre (2) sont limitées par elle non sur trois de leurs côtés, mais sur un seul, celui du haut, où elle dessine, suivant les monuments, deux, trois, ou quatre festons : cette disposition est, on vient de le voir, fréquente à Délos, mais sur les autels, non sur les murs (3). L'emploi qui est fait des *vittae*, aux boucles flottantes, pour relier entre elles les *infulae* et les fixer à la muraille rappelle l'agencement décrit plus haut (4), mais l'aspect de ces bandelettes n'est pas exactement celui que nous connaissons : la *vitta* en forme de lemnisque est tout à fait exceptionnelle. Pareillement, les liens transversaux qui enserrent parfois l'*infula* (5), sont des brins de verdure et non des bandelettes (6) ; il arrive même que ces menus et souples rameaux soient piqués dans l'épaisseur de la laine, de distance en distance, tout autour de l'*infula* et sur toute sa longueur (7). Ces diverses combinaisons de feuillage et de laine n'existent pas à Délos.

(1) *DRP*, p. 112, l. 4 (fig. 38).

(2) *HELBIG, Wdgm.*, n° 65 (= *DE-MARCHI*, I, p. 97, pl. IV) ; *DE-MARCHI*, I, p. 67, pl. III.

(3) *Ci-dessus*, p. 372 et n. 4-5.

(4) *Ibid.*, et n. 7.

(5) *Ci-dessus*, p. 373 et n. 4.

(6) *DE-MARCHI*, I, p. 67, pl. III.

(7) *DE-MARCHI*, I, p. 97, pl. IV.

15. Mais la grande différence, entre les deux séries de monuments, consiste dans la substitution presque générale des guirlandes de feuillage aux bandelettes de laine. Un très grand nombre de peintures à sujets religieux découvertes à Pompéi, sont surmontées — non pas encadrées — d'un décor du type qui vient d'être signalé, mais où les *infulae* ont cédé la place aux *serta* (1). Des fleurs aux couleurs éclatantes, des grappes de raisin, des fruits de toutes sortes se mêlent aux frondaisons qui composent la tresse verdoyante; des oiseaux se posent sur ces appâts, ou volent dans le demi-cercle que forme chaque feston (2). Quelle que soit l'ancienneté des usages auxquels se conformaient les fidèles en décorant de fleurs l'autel domestique, et en y déposant les premiers fruits récoltés dans le verger (3), il est probable que les peintres pompéiens, en s'éloignant des habitudes suivies par leurs devanciers, obéissaient à une recherche de pittoresque plutôt qu'à une inspiration religieuse nouvelle: comme les artistes qui recouvraient de leurs compositions profanes les murs de l'habitation, ils sacrifiaient à une mode qui paraît avoir pris naissance à Alexandrie avant de se répandre dans tout le monde gréco-romain, celle du décor floral, copié, fidèlement et de près, sur la nature (4). En même temps qu'une offrande aux divinités domestiques, leurs guirlandes étaient aussi et surtout des ornements faits pour charmer les yeux; dans l'art de les combiner, la tradition religieuse tenait moins de place que la libre fantaisie de chaque artiste (5).

16. A Délos au contraire, le peintre se borne à reproduire avec une exactitude scrupuleuse la parure dont sont revêtus,

(1) HELBIG, *Wdgm.*, nos 37, 71; SOGLIANO, *PM*, nos 32, 33, 38, 41, 57, 58; *Not. Sc.*, 1912, p. 110, fig. 7; p. 138, fig. 1; etc.

(2) SOGLIANO, *PM*, n° 32 (= DE-MARCHI, I, p. 100, g); *Bull. Inst.*, 1885, p. 158.

(3) DE-MARCHI, I, p. 140 et n. 2. — Voir ci-dessus, p. 77.

(4) E. BRECCIA, *Ghirlandomania alessandrina* (*Le Musée Egyptien*, III, p. 13 sq.; LEROUX, ap. *Dict. Ant.*, s. v. *Serta*, et *Lagynos*, p. 121 sq.)

(5) Seul, le beau décor floral décrit dans *DRP*, p. 146, l. 20 sq., pourrait être rapproché des guirlandes pompéiennes: mais on n'en connaît pas la place exacte dans l'ensemble du revêtement dont il faisait partie (*DRP*, pl. XXIII).

les jours de fête, l'autel et ses abords : en effet, chacun des éléments dont elle se compose a son sens précis et sa destination rituelle. La bandelette, qu'elle qu'en soit la forme, est l'insigne par excellence de la consécration, « le symbole matériel et visible du lien religieux qui met sous la dépendance de la divinité l'être ou la chose consacrée » (1). De même qu'elle enchaîne en quelque sorte la personne ou l'objet devenus la propriété d'un dieu, la bandelette les isole aussi du reste du monde. Posée, en manière de coiffure, sur la tête du prêtre, l'*infula* est l'équivalent du voile liturgique ; elle sépare celui qui accomplit l'acte religieux de tout ce qui est profane (2). Placée comme un cadre autour des images divines, elle indique à tout venant leur caractère sacré, trace autour d'elles une limite qui les circonscrit à la fois et les protège.

17. La matière mise en œuvre dans cette clôture protectrice ajoute encore à la puissance défensive de celle-ci. *Infula* et *vittae* sont faites dans toutes leurs parties de laine (3), et la laine possède une vertu prophylactique plus efficace que celle de toute autre substance (4). La couleur rouge, attribuée sur la plupart des peintures aux *vittae*, et sur l'une d'entre elles aux *infulae* (5), est elle-même prophylactique (6). Les nœuds com-

(1) GRAILLOT, *op. l.*, p. 951 et n. 6 ; cf. SERV., *ad. Æn.*, II, 134 : *Vincula religionis*.

(2) FOUGÈRES, *op. l.*, p. 515 ; GRAILLOT, *op. l.*, p. 951 et les textes cités n. 7 ; cf. ci-dessus, p. 31. — CLAUDIEN (XVIII = *In Eutrop.*, I, 330) oppose les deux expressions *meriti vittas* et *profani*.

(3) Pour les *infulae*, voir ci-dessus, p. 372. Pour les *vittae*, le fait est aussi établi par les textes : GRAILLOT, *op. l.*, p. 955, et les références indiquées n. 20. Un détail visible sur les peintures de Délos ne laisse aucun doute sur les *vittae* qui y figurent : la manière dont se recroquevillent (BULARD, *PMD*, pl. I) les cordonnets qui terminent les larges bandelettes nouées, ne s'explique que si la matière employée est la laine, aussi prompte à se contracter et à se tordre, que le lin, par exemple, est inerte.

(4) PLEY, *op. l.*, p. 81. Ces vertus expliquent l'usage qui en est fait pour limiter même de vastes espaces : *ibid.*, p. 86, 89. — Cf. ci-dessus, p. 179.

(5) Ci-dessus, p. 372, n. 6.

(6) PLEY, *op. l.*, p. 80 et n. 1, p. 87 et n. 2. — Les *vittae* sont quelquefois simplement bordées de rouge, le fond restant blanc : or, l'union du rouge et du blanc produit aussi des effets prophylactiques : SAMTER, *Familienf.*, p. 54.

pliqués, au moyen desquels les bandelettes proprement dites sont attachées aux bourrelets de laine (1), répondent aussi à une intention religieuse : le nœud rituel tient en respect les *daemones* qui redoutent de s'y enchevêtrer et d'y rester pris comme au lacet ; sa présence a pour objet de renforcer le rôle isolateur que remplit la *vitta* (2). Toutes ces précautions, empruntées par la religion à la magie, se justifient tout particulièrement, vu la place occupée par les images religieuses : la porte est un des endroits où les *daemones* s'embusquent de préférence (3) ; c'est pourquoi des bandelettes y sont suspendues à l'occasion de tous les événements qui intéressent la religion domestique, même lorsque celle-ci a cessé depuis longtemps d'être pratiquée au voisinage du seuil (4). La croyance dont ce rite est le témoignage persistant, n'était assurément étrangère ni aux décorateurs qui ont tracé les peintures de Délos, ni surtout aux fidèles pour lesquels ils travaillaient.

18. Ainsi, il en est des représentations secondaires dont nous venons de parler, comme des représentations principales auxquelles elles sont jointes. En reproduisant avec une précision minutieuse la mise en scène de la cérémonie célébrée près de l'autel domestique, le maintien et le costume de ceux qui y prennent part, les gestes rituels accomplis par eux, le décorateur se propose de prolonger pour ainsi dire indéfiniment l'acte de culte par lequel les fidèles s'assurent, si du moins tout s'est passé selon ses règles, les faveurs de la divinité (5). Pareillement, lorsqu'il remplace par une image, à la fois exacte et de longue durée, les objets périssables auxquels la tradition attribue un pouvoir si efficace, l'idée dont il s'inspire est d'assurer, au moyen de la

(1) Par exemple *DRP*, p. 124, l. 3 (pl. XI, 1 ; cf. *PMD*, pl. I).

(2) *GRAILLOT*, *op. l.*, p. 956 et n. 5.

(3) *EITREM*, *Opf. u. Voropf.*, p. 383-84 ; *OGLE*, *The house door in greek and roman religion and folk-lore*, *Am. J. Philol.*, 1911, p. 254 sq.

(4) En particulier lors d'un mariage : *FOUGÈRES*, *op. l.*, p. 516 et n. 3 ; *PLEY*, *op. l.*, p. 66, et les textes cités p. 83.

(5) Ci-dessus, p. 50-51 sq., 192, etc. — Les mêmes croyances se manifestent aussi par la décoration donnée aux autels de marbre ou de pierre ornés de sculptures, qui ont servi au culte domestique : *REISCH*, *ap. P-W*³, s. v. *Altar*, p. 1679-80.

peinture, la présence permanente de ces ornements consacrés à l'endroit où s'exerce leur précieuse action : du brin de laine aux couleurs fragiles, du bouquet de feuillage aussitôt desséché, un pinceau expert tire sans peine une offrande quasi perpétuelle.

CHAPITRE XVI

LES ORNEMENTS

1. A côté des représentations, énumérées jusqu'ici, qui offrent un sens religieux, les peintures de Délos font place aussi à de purs ornements, en particulier sur l'autel lui-même. On rencontre ces ornements sur les zones secondaires qui accompagnent, en haut et en bas, le panneau principal réservé aux figures, sur les moulures du couronnement, etc.

2. Le plus simple de tous est constitué par un filet de couleur rouge ou noire, large de 0^m, 01 au plus, tout pareil à celui qui, dans beaucoup de décors muraux imitant un appareil isodome, encadre chacun des rectangles séparés les uns des autres par des incisions (1). Les peintres d'autel en ont fait, eux aussi, un fréquent usage, s'en servant pour délimiter plus nettement la surface occupée par les scènes animées (2), pour border un bandeau recouvert d'une teinte plate (3), pour accentuer, par un simulacre d'ombre portée, la dénivellation qui existe entre deux zones contiguës (4). Ici, le filet rouge est une démarcation de plus entre le soubassement et le corps de l'autel (5). Là, il est tracé au contact du mur et de l'édicule, voûté en plein cintre, qui abrite la plate-forme supérieure (6) : se repliant à angle droit,

(1) BULARD, *PMD*, p. 95 sq. La largeur des filets de couleur peut être ici sensiblement plus grande.

(2) *DRP*, p. 96, l. 22 et 24 ; 97, l. 8 ; 128, l. 23 (filets rouges) ; 141, l. 12 (filets noirs), etc.

(3) *DRP*, p. 144, l. 12 (teinte plate rouge, filet noir).

(4) *DRP*, p. 145, l. 12 (filet grenat foncé, presque noir).

(5) *DRP*, p. 97, l. 7 ; p. 144, l. 16 (filets rouges).

(6) *DRP*, p. 138, l. 36 (filet rouge).

le même trait de pinceau accompagne et souligne l'arête qui sépare de cette plate-forme les trois faces de l'autel (1). Ainsi, le rôle de cet élément décoratif — du moins sur l'autel lui-même — est surtout architectural : l'artiste l'emploie pour faire ressortir avec plus de vigueur les lignes principales de la petite construction.

3. Le filet de couleur est plus rarement mis en œuvre dans d'autres parties des monuments étudiés ici. Le peintre ne s'interdit pas, alors, l'emploi de couleurs plus vives ou plus rares que le rouge et le noir, mais celles-ci demeurent d'un usage fréquent. Un filet jaune dessine un rectangle allongé sur la surface antérieure de la console qui supporte une niche (2). A l'intérieur d'un autre abri du même genre, un filet noir est tracé à l'intersection des cinq parois qui se coupent à angle droit (3). On rencontre ailleurs, autour de sujets où se déploie une riche polychromie, des bordures faites de deux (4), parfois même de quatre filets contigus (5) : la première associe le rouge et le jaune ; la seconde le grenat, le jaune, le brun, le bleu de ciel.

4. De même que sur les revêtements appliqués aux murs des salles (6), on rencontre, sur les autels peints, des bandeaux entièrement recouverts d'une teinte plate (7). Le rouge est la seule couleur employée en pareil cas. Pour peu que le bandeau fût de quelque largeur, l'opposition pouvait paraître brutale, sur un monument de petites dimensions, entre l'éclat un peu cru du stuc et la teinte voisine, uniformément étendue. C'est peut-être ce qui explique que l'élément de décoration dont nous parlons ne se rencontre que rarement à Délos : les préférences des peintres allaient visiblement soit aux ornements polychromes occupant toute la hauteur de la zone, soit aux motifs d'une seule couleur, mais dont les contours variés, se détachant en lignes

(1) *DRP*, p. 146, l. 1 (filet rouge) : voir pl. XX, zones *K* et *L*.

(2) *DRP*, p. 154, l. 20.

(3) *DRP*, p. 185, l. 5.

(4) *DRP*, p. 148, l. 11.

(5) *DRP*, p. 147, l. 33. L'emploi des deux dernières couleurs est tout à fait exceptionnel dans l'ornement dont nous parlons.

(6) BULARD, *PMD*, p. 94 sq.

(7) *DRP*, p. 125, l. 5 ; 144, l. 12.

élégantes sur le fond blanc, amusaient l'œil à la manière d'une riche broderie.

5. Ceux-ci sont de beaucoup les plus répandus. A lui seul, le rang de postes, tantôt rouge, tantôt noir, n'est pas reproduit moins de quinze fois. On se souvient que cet ornement est très souvent usité sur les mosaïques de Délos (1), en guise d'encadrement. Les peintres, sans s'astreindre à des règles rigoureuses, lui ont, en général, assigné le même rôle que les mosaïstes : il forme la bordure de l'autel, tantôt au bas, à la limite inférieure du soubassement (2), tantôt en haut, sur celle des surfaces appartenant à la corniche, qui se prête le mieux à le recevoir (3). Il arrive aussi qu'il soit placé au contact du soubassement et du corps de l'autel, en haut du premier (4) ou au bas du second (5). La hauteur moyenne des enroulements qui le composent est de 0^m05 : elle atteint parfois le double, lorsque les postes occupent une des zones principales de l'autel (6), ou qu'elles chevauchent d'une surface sur l'autre (7), dispositions d'ailleurs exceptionnelles l'une et l'autre (8). L'ornement est difficile à tracer au pinceau, du moins avec une régularité parfaite : aussi les décorateurs de Délos se sont-ils, la plupart du temps, contentés d'un à peu près : les courbes maîtresses n'obéissent pas au même mouvement, les volutes se réduisent à une sorte de crochet curviligne. Seuls quelques autels, historiés avec plus de soin que les autres, offrent une construction géométrique des postes (9).

(1) BULARD, *PMD*, p. 190.

(2) *DRP*, p. 78, l. 6 (noir) ; 93, l. 19 (noir) ; 107, l. 11 (rouge) ; 110, l. 33 (noir) ; 132, l. 15 et 21 (noir).

(3) *DRP*, p. 68, l. 8 (noir) ; 83, l. 32 (rouge) ; 144, l. 13 (noir) ; 145, l. 28 (rouge).

(4) *DRP*, p. 156, l. 12 (rouge).

(5) *DRP*, p. 132, l. 18, (noir : un second rang de postes occupe, sur le même enduit, la bordure inférieure du soubassement : *DRP*, p. 132, l. 15).

(6) *DRP*, p. 125, l. 4 (noir).

(7) *DRP*, p. 140, l. 7 (rouge).

(8) Il arrive aussi que le rang de postes borde, à sa partie haute, le corps de l'autel : *DRP*, p. 96, l. 31 et 97, l. 1 (rouge). On retrouve aussi de petites postes dans l'ornement, décrit *DRP*, p. 140, l. 21, où elles ne forment qu'une partie du décor (rouge).

(9) Par exemple celui qui est décrit, *DRP*, n° 25, p. 133 sq.

6. Les autres ornements monochromes sont tracés la plupart du temps en rouge : dents-de-loup (1) parfois de grandes dimensions — elles occupent, sur un des autels, le large bandeau qui surmonte le panneau rempli (2) par les personnages sacri-fiant —, fleurons fort simplifiés et quasi schématiques (3), alternance de palmettes et de fleurons aux contours beaucoup plus précis, d'un dessin à la fois ferme et délié (4). Le noir est employé pour des rais de cœur (5) des fleurons (6), des feuilles d'eau (7).

*
* *

7. Les motifs d'ornementation polychrome se rencontrent exclusivement sur deux autels du Quartier du Stade (8), plus luxueusement enluminés, l'un d'eux surtout, que les monuments découverts jusqu'ici dans les autres parties de la ville. La différence est en somme la même, entre le plus riche de ces autels et l'ensemble des autres, qu'entre les revêtements muraux très simples, où la division du décor est marquée par des incisions qu'accompagnent des filets noirs ou rouges (9), et ceux qui ajoutent à l'emploi du bossage les oppositions de couleur les plus vives et toutes les ressources de la peinture à sujets (10).

8. Le rapprochement pourrait même donner lieu à une comparai-

(1) *DRP*, p. 107, l. 29 et pl. VI. Cet ornement se détachait peut-être sur un fond jaune, et non blanc.

(2) *DRP*, p. 126, l. 14 ; pl. XXVI, f, (haut. du bandeau, que les dents-de-loup remplissent entièrement, 0^m,10 ; écartement des dents 0^m,06 env.). On retrouve à deux reprises les dents-de-loup dans la décoration monochrome (rouge sur fond blanc) de l'omphalos décrit *DRP*, p. 68, l. 24 sq. Cf. *PMD*, pl. III A.

(3) *DRP*, p. 145, l. 33 (pl. XX, zone J).

(4) *DRP*, p. 145, l. 19 (pl. XX, zone G).

(5) *DRP*, p. 128, l. 32.

(6) *DRP*, p. 126, l. 11 (pl. XXVI, c).

(7) *DRP*, p. 129, l. 12. —

(8) *DRP*, nos 25 (p. 133 sq.) et 27 (p. 152 sq.).

(9) *BULARD*, *PMD*, p. 95 sq.

(10) *Ibid.*, p. 98 sq., en particulier p. 103 sq.

son plus précise encore. Sur deux des enduits qui ont successivement recouvert l'autel (1), le bandeau qui surmonte la zone réservée aux représentations figurées, était occupé par une suite d'oves rappelant de très près par les dimensions, le tracé et les couleurs, celles que les décorateurs des maisons ont si souvent peintes à l'assise de couverture, entre les personnages ou les rinceaux de la frise principale et le méandre qui se déploie un peu plus bas sur la frise secondaire (2). Évidemment, on a, de part et d'autre, employé les mêmes poncifs, ou reproduit les mêmes modèles.

9. On notera de même que sur un autre élément de l'autel, tout proche du précédent, se voyaient, au moment de la découverte, les restes d'un méandre peint en jaune et en bleu (3). Or il vient d'être rappelé que les décorateurs de murailles faisaient volontiers voisiner, sur des surfaces contiguës, dans la partie du revêtement à laquelle ils apportaient tous leurs soins, oves et méandres ; dans les méandres tracés par ces artistes (4), alternaient presque toujours quatre couleurs, représentées chacune par deux nuances : rouge, vert, bleu et jaune. Il est probable que les mêmes teintes se succédaient aussi sur l'ornement de l'autel, qui rappelait en outre par ses dimensions (5) les méandres des frises murales.

10. Parmi les autres motifs polychromes, quelques-uns ont été empruntés tels quels au répertoire traditionnel de la décoration hellénique : telles, les perles et pirouettes peintes sur le huitième enduit du même autel (6) ; mais la plupart sont le résultat d'une interprétation fort libre des formes créées par l'usage, ou même le produit d'une pure fantaisie : ainsi ceux que l'on trouvera

(1) *DRP*, p. 144, l. 10 et 144, l. 34 (pl. XX, zone F).

(2) BULARD, *PMD*, p. 107 sq. — Voir *ibid.*, fig. 43 et 45 ; pl. VI A, a et b ; VII, b ; VIII, c, etc.

(3) *DRP*, p. 141, l. 6.

(4) BULARD, *PMD*, p. 102-103. Cette alternance est plus fréquente encore dans les méandres des mosaïques (*ibid.*, p. 191).

(5) Haut. 0^m05 : la hauteur donnée aux méandres, sur les revêtements muraux où cet ornement occupe la deuxième frise, varie de 0^m07 à 0^m08 (BULARD, *PMD*, pl. VI A, a et b ; VII, b et h ; VIII, c, etc.).

(6) *DRP*, p. 144, l. 33 (pl. XX, zone F, partie supérieure).

groupés en une seule planche dans notre *Description des revêtements peints à sujets religieux* (pl. XXVI, a, b, d, e). Les couleurs mises en œuvre sont au nombre de six ou de sept au plus (1), le plus souvent de trois ou de quatre, en comptant le blanc du stuc, par endroits réservé. Le noir et le rouge sont les plus fréquemment employées ; viennent ensuite les différentes nuances du jaune et du brun jaunâtre, le bleu de ciel vif, le vert d'eau. La dernière teinte est de toutes la plus rare ; le bleu, à peine plus fréquent (2), sert par exemple à indiquer, plus clair d'une part, plus foncé de l'autre, le fond sur lequel se détachent des oves, et l'ombre qu'elles projettent (3) : ce rôle lui a été maintes fois réservé dans la composition des décors muraux.

(1) Voir les deux suites d'oves mentionnées ci-dessus, p. 384, n. 1.

(2) BULARD, *PMD*, p. 127.

(3) *DRP*, p. 144, l. 11.

DEUXIÈME PARTIE

Les chapitres 1 à xvi ont été consacrés à l'étude des représentations, les unes maintes fois répétées, les autres plus ou moins rares ou même tout à fait uniques en leur genre, qui se rencontrent sur les revêtements historiés. Mais ce n'est pas assez d'avoir cherché à identifier (aussi souvent du moins que la chose a paru possible) chacun des sujets choisis ou acceptés par le peintre. Il reste à présenter, au sujet de l'ensemble formé par ces images, des observations d'ordre général, plus propres que les précédentes à offrir au lecteur une vue synthétique de la religion domestique romaine, telle qu'elle était pratiquée, dans certaines maisons de Délos, vers la fin du II^e siècle ou le début du I^{er}.

Tel est l'objet des chapitres xvii et xviii, qui serviront de conclusion à nos recherches. On abordera dans le premier les questions relatives aux peintures elles-mêmes, dans le second celles qui se posent à propos des croyances qu'elles expriment, et des fidèles sur l'ordre desquels elles ont été tracées.

CHAPITRE XVII

OBSERVATIONS GÉNÉRALES : I, LES IMAGES PEINTES

1. Pour ce qui est des monuments eux-mêmes, on s'en tiendra à deux séries de remarques, les unes concernant le sens et la destination des figures peintes sur le stuc, les autres leur répartition à la surface de celui-ci.

* * *

2. Si l'on rapproche et si l'on compare entre elles les diverses représentations dont s'est servi l'artiste pour décorer le sanctuaire domestique, on s'apercevra que deux conceptions toutes différentes de l'image religieuse voisinent sur les revêtements de Délos, sans se pénétrer l'une l'autre.

3. La première paraît avoir été des deux la plus répandue, et nous y avons fait déjà, au cours de notre exposé analytique, plus d'une allusion, mais sans en avoir donné jusqu'ici de définition applicable à tous les cas. Elle se manifeste essentiellement dans le parti, adopté par le fidèle, d'ajouter à la réalité de l'acte religieux, strictement accompli en temps voulu et suivant les règles, la reproduction de cet acte par les artifices, on dirait volontiers par la magie du dessin et de la couleur (1). Si sûre est l'action exercée sur le monde invisible par les rites, qu'elle ne manque jamais de s'exercer, même quand les célébrants en chair

(1) Voir par exemple ci-dessus, p. 50-51; p. 190. — Cf. GRENIER, *Génie romain*, p. 119-20.

et en os ont cédé la place à des formes illusoires, tracées à leur ressemblance sur l'enduit de l'autel ou du mur. Bien plus, l'intervention du peintre ajoute encore à la vertu éprouvée, mais passagère, du geste consacré, en lui conférant ce précieux privilège, la pérennité : en effet, à l'ancienne image défraîchie ou effacée peut indéfiniment se superposer, par le renouvellement du stuc, une image nouvelle, intacte à la fois dans ses couleurs et dans sa puissance efficace.

4. L'idée d'abuser en quelque mesure de la divinité par l'emploi d'un vain simulacre, préférable toutefois, à cause de sa permanence, au modèle qu'il imite, n'est nullement particulière à la religion romaine : les Grecs s'en sont bien souvent inspirés à toutes les périodes de leur histoire, comme en témoignent les figures d'orants ou d'orantes dédiées par eux, les statues de porteuses d'offrandes devenues des Caryatides, sans parler des autels où sont taillés dans le marbre les bucrânes, les guirlandes de fleurs ou de fruits, les bandelettes soi-disant attachées à cette place par les fidèles. Mais il est certain que si les Romains n'ont pas été les inventeurs de ce pieux subterfuge, pratiqué avant eux par bien d'autres peuples de l'antiquité, ils en ont fait un usage particulièrement fréquent, parce qu'il s'accordait on ne peut mieux avec certains aspects de leur formalisme religieux, à la fois enclin au marchandage et habile à engager avec la divinité des discussions argutieuses, qui ne se terminent pas toujours à l'avantage de celle-ci (1).

5. C'est surtout à l'accomplissement du sacrifice, sous ses formes diverses, que les peintres de Délos ont appliqué une fiction inspirée par le même sentiment que certains rites de substitution. Ils l'ont fait avec un souci de l'exactitude et de la précision, par où se traduisent aussi quelques-unes des qualités essentielles de l'esprit romain : experts à reproduire, lestement, sinon d'un pinceau minutieux, la stature, la corpulence, les traits du visage appartenant en propre à chacun des fidèles pour lesquels ils travaillaient, ils ont introduit dans leurs ouvrages le réalisme du portrait (2) ; et l'usage, auquel ils se sont volontiers

(1) ARNOB., *Adv. Gent.*, V, 1, *in fine* ; OV., *Fast.*, III, 339 sq.

(2) Ci-dessus, p. 36 et n. 4 ; p. 92.

conformés, d'inscrire par surcroît le nom des personnages — du moins des principaux d'entre eux (1) — à côté de la figure correspondante, est un renfort de précaution qui garantit à l'intéressé que la reconnaissance divine ne se trompera point d'adresse.

6. On remarquera que les images de ce type, si parfaitement adaptées à certaines manifestations du sentiment religieux chez les Romains, ont été exclusivement employées pour honorer deux des divinités les plus strictement romaines parmi celles qui ont été l'objet d'un culte dans les maisons de Délos habitées par des Italiens, à savoir le Genius et le Lare. Toutefois il importe de noter, à ce sujet les distinctions suivantes.

7. Au premier de ces dieux sont consacrées les peintures qui présentent, avec le plus de pureté, le caractère particulier que nous essayons de dégager : les trois variantes que l'on y reconnaît rappellent, ainsi qu'il a été indiqué au chapitre I, les trois moments successifs dont se compose la cérémonie du *natalis* : récitation des prières (2) offrande de l'encens (3), libation (4). Aucun détail étranger au rituel de cette fête ne détourne de l'acte religieux l'attention du spectateur qui contemple les images, ni par conséquent celle de la divinité, aux yeux de laquelle les fictions du peintre se confondent avec la réalité même.

8. Au contraire, l'hommage rendu au Lare a pris des formes à la fois plus nombreuses et plus diverses, les unes exclusivement religieuses, les autres plus qu'à demi profanes, malgré les origines sacrées auxquelles elles remontent. L'image du porc poussé vers l'autel par l'esclave de la maison le jour des *Compitalia* (5), celle de la *lustratio* circulaire accomplie par les porteurs du rhyton (6) n'ont assurément pas d'autre objet que de prolonger d'une année à l'autre les effets bienfaisants des rites auxquels donne lieu la fête des Lares. — Dans celles qui montrent

(1) Ci-dessus, p. 51-52 ; p. 68.

(2) Ci-dessus, p. 37 sq.

(3) Ci-dessus, p. 40 sq.

(4) Ci-dessus, p. 45 sq.

(5) Ci-dessus, p. 7-8 ; p. 74 sq.

(6) Ci-dessus, p. 170 sq ; 182 sq.

le dépeçage de la victime (1) — quelles que soient les croyances très anciennes attachées à cette opération —, ou les apprêts immédiats des *epula* par lesquels se termine la journée (2), les allusions aux réjouissances de bouche, fort appréciées de la classe servile, tiennent déjà plus de place que le souvenir des pratiques religieuses d'où dérive le festin. — Et quant aux compositions à sujets agonistiques, ou offrant quelque rapport avec les jeux, *παισις* prêts à se jeter l'un sur l'autre (3), pugilat à la mode latine (4), combats de gladiateurs (5) et *venationes* (6) qui en sont le complément habituel, assauts burlesques de *paegniarii* (7), sans oublier la représentation des prix destinés aux vainqueurs (8), ni même celles des danses, autrefois exclusivement religieuses, auxquelles sont associés les *χοροι* (9), il est évident que toutes ces figures ou toutes ces scènes, sans exception, ont été tracées sur le stuc bien moins en l'honneur du Lare, qu'à l'intention des spectateurs sous les yeux desquels se succédaient les divertissements variés des *ludi compitalicii*. — Il existe ainsi, d'une extrémité de la série à l'autre, une gradation continue, par laquelle se manifeste une véritable altération de l'image rituelle : s'éloignant peu à peu de son caractère primitif, celle-ci se rapproche, dans la même mesure, de l'image narrative, avec laquelle, en certains cas, elle finit par se confondre.

9. Ce travail de déformation progressive ajoute d'ailleurs aux peintures de Délos destinées à illustrer le culte des Lares un intérêt historique de tout premier ordre, qui est, pourrait-on dire, en raison inverse du sentiment religieux exprimé par ces monuments. Le nombre relativement élevé des représentations consacrées aux jeux, le soin avec lequel sont rendus, sur certaines

(1) Ci-dessus, p. 90-92.

(2) Ci-dessus, p. 93-94.

(3) Ci-dessus, p. 97-119.

(4) Ci-dessus, p. 119 sq.

(5) Ci-dessus, p. 124.

(6) Ci-dessus, p. 128-130.

(7) Ci-dessus, p. 124-128.

(8) Ci-dessus, p. 139 sq.

(9) Ci-dessus, p. 205 sq.

d'entre elles, des détails auxquels pouvaient seuls s'intéresser des connaisseurs en matière d'ἀγῶνες (1), le fait que les décorateurs ont mis en scène non seulement des athlètes ou des bateleurs de profession, mais encore, prenant une part active à la lutte, les adorateurs des Lares — et de préférence les plus humbles d'entre eux (2) —, l'attention qu'ils ont apportée à figurer, à côté des combattants, les objets destinés à récompenser leur vaillance (3), la taille hyperbolique prêtée à l'amphore (4) et au jambon (5), l'élégance et la somptuosité, elles-mêmes presque invraisemblables, du vase d'apparat qui est parfois joint aux objets utiles (6), ce sont là autant d'indices fort précis permettant de mesurer l'extrême popularité dont jouissaient, dans les classes inférieures de la population italienne, les *Compitalia*, fête unique en son genre, journée de liesse et occasion de précieuses aubaines pour les esclaves, les affranchis, les petites gens de toute condition. — C'est parce que le peintre, s'échappant à plaisir, lorsqu'il s'agit de glorifier les Lares, du domaine un peu resserré où s'exerce d'habitude son pinceau, a presque oublié parfois la destination religieuse du lieu où il travaillait, que toute cette partie de son ouvrage présente à nos yeux une si insigne valeur de document. Dépasant de loin les limites de Délos et le cadre restreint de la colonie romaine qui y vit, les peintures dont nous parlons, précisément en vertu de leur caractère épisodique, suppléent de la manière la plus opportune à l'insuffisance des textes, trop rares et peu explicites, dont nous disposons au sujet d'une institution fort mal connue, même en pays italien : elles devront être considérées désormais comme l'une de nos sources capitales, pour tout ce qui touche à l'organisation des *ludi compitalicii* vers la fin de la période républicaine.

10. La même idée qui fait substituer à la réalité de l'acte

(1) Par exemple ci-dessus, p. 130 sq. (*cirrus*) ; p. 133 sq. (opposition du rouge et du noir).

(2) Ci-dessus, p. 152-156.

(3) Ci-dessus, p. 139 sq.

(4) Voir par exemple *DRP*, p. 137, l. 10 et pl. XIV, 1 ; p. 138, l. 11 et pl. XIII, 1.

(5) Ci-dessus, p. 156-57.

(6) Ci-dessus, p. 145 sq.

religieux une simple image, plus ou moins fidèle, se retrouve aussi dans quelques représentations, d'une importance secondaire au regard des figures consacrées au Genius et au Lare, et qui n'ont donné lieu ni au débordement de fantaisie, ni à la déviation essentielle dont témoignent les dernières. Ainsi, le peintre a transformé en offrande perpétuelle la grenade (1), fruit périssable ; il a pareillement assuré une durée illimitée aux objets fragiles ou délicats, couronnes végétales (2), bouquets de feuillage disposés en manière d'encadrement (3), *infulae* (4) et *vittae* (5), placées au-dessus des scènes animées de manière à présenter le caractère d'un ἀποτρόπιον, plutôt encore que celui d'une offrande. Et il est naturel que de chaque côté de l'autel, sur lequel sont censés sacrifier sans relâche le chef de famille et ses compagnons vêtus de la toge, se dressent aussi en permanence les brûle-parfums ouvragés (6) qui, dans la réalité, ne sortaient de la maison, pour occuper la place où nous les voyons reproduits, qu'à certaines occasions, lors des grandes solennités du culte public ou privé.

11. La seconde conception à laquelle ont obéi les décorateurs de Délos est assurément plus familière que la première à nos imaginations modernes. Au lieu de figurer les fidèles, les offrandes, les instruments rituels, en un mot tout ce qui participe à la cérémonie célébrée devant l'autel et en évoque avec précision le souvenir, ils ont représenté de préférence la divinité elle-même. L'aspect qu'ils lui ont prêté, variable suivant les monuments, fait revivre trois formes différentes, et probablement successives, des croyances introduites à des titres divers dans la religion domestique des Romains.

12. D'un intérêt tout particulier à ce point de vue est l'idole omphaloïde où réside Vesta (7). Les bouquets de feuilles de

(1) Ci-dessus, p. 354-57.

(2) Ci-dessus, p. 357-60.

(3) Ci-dessus, p. 367 sq.

(4) Ci-dessus, p. 371 sq.

(5) *Ibid.*

(6) Ci-dessus, p. 360-62.

(7) Ci-dessus, p. 278 sq.

laurier qui l'entourent comme d'une couronne (1), la bandelette aux nœuds flottants par laquelle sont jointes les extrémités du cercle verdoyant (2), le réseau protecteur aux mailles étroites, elles aussi piquées de feuillage, dont la pierre est recouverte (3), sont autant d'offrandes consacrées à cet objet divin par la dévotion des fidèles. La présence du coussin moelleux et rebondi dans lequel il enfonce (4), à moins qu'il ne s'encastre dans un support de même matière, soigneusement évidé à sa taille (5), montre pareillement de quelle vénération les habitants de la maison entouraient le fétiche. La fréquence de cette figure, répétée aussi souvent qu'était renouvelé le revêtement de l'autel ou du mur (6), la place même qui lui était réservée sur chaque enduit (7), la découverte, dans des maisons, de deux *omphaloi* sculptés (8) — l'un d'eux travaillé en ronde bosse et mobile sur la base où il s'insère, nous donne une idée fort exacte des modèles dont les peintres ont tracé le simulacre (9) —, tous ces faits, de nature diverse mais de signification concordante, montrent la vitalité d'un culte qui n'a point d'analogue dans les maisons de Délos occupées par des Italiens.

13. L'adoration des pierres sacrées est attestée, en Italie aussi bien qu'en Grèce, par de multiples témoignages, en particulier pour ce qui est de la religion domestique (10). Vesta, personnification de la flamme qui brille sur l'autel au moment du sacrifice, est l'une des divinités qui reçurent le plus tard une forme humaine. Rien d'anormal à ce qu'elle apparaisse, à Délos, sous l'aspect que nous venons de décrire, si, plus tard encore, à Pompéi, l'*omphalos* domestique, relégué sur la plupart des images sacrées à un rang subalterne où il a perdu toute son éminente

(1) BULARD, *DRP*, p. 68, l. 26.

(2) *Ibid.*, l. 28.

(3) *Ibid.*, p. 119, l. 1 et 2.

(4) Ci-dessus, p. 278, et n. 2 ; voir ci-dessous, chapitre XVIII, § 37.

(5) Ci-dessus, p. 278, n. 1, 5° ; cf. p. 306, n. 1.

(6) *DRP*, p. 68, l. 15 et 22 ; p. 118, l. 10 et 119, l. 15.

(7) Ci-dessus, p. 308, et n. 4 n. 2-4 et 5 ; p. 309 et n. 1.

(8) Ci-dessus, p. 280 et n. 2.

(9) Ci-dessus, p. 306 et n. 2.

(10) Ci-dessus, p. 281 et n. 5 ; BULARD, *PMD*, p. 72-73.

dignité (1), conserve pourtant, sur quelques-unes d'entre elles (2), sa signification première et le lustre qui lui appartient si évidemment sur nos peintures. On ne distingue d'ailleurs, à examiner celles-ci, aucun indice permettant de deviner pour quelles raisons la déesse qui personnifie l'élément subtil par excellence, aussi proche que possible de la vie par le mouvement perpétuel qui l'anime, est précisément, parmi tous les êtres divins auxquels un culte de ce genre fut à l'origine rendu, celui qui mit le plus de temps à se dégager de la masse inerte où l'immobilisait une tradition partout ailleurs périmée. Un seul fait est peut-être de nature à expliquer cette fidélité conservatrice : la vénération même dont les habitants de chaque maison faisaient preuve à l'égard de Vesta, et de tout ce qui touchait, de près ou de loin, à son culte (3).

14. A des croyances d'une tout autre nature répondent les figures d'animaux que le décorateur a tracées sur deux revêtements, serpent (4) d'une part, coq (5) et paon (6) d'autre part. Les très anciennes superstitions, répandues dans tout le monde méditerranéen, qui attribuaient à l'animal une vigueur ou une sagacité d'essence divine et, en conséquence, lui faisaient rendre un véritable culte, ont laissé leur trace dans la religion domestique des Romains, de même que dans bien d'autres domaines.

15. Le coq et le paon, proches voisins l'un de l'autre, sont consacrés, le fait n'est pas douteux, le premier au Genius du *pater familias*, le second à la *Juno* de la *matrona*. Mais représentent-ils à proprement parler ces divinités, c'est ce que l'état de mutilation du monument ne permet pas d'affirmer absolument. Si, comme il est admissible, les deux oiseaux étaient joints, image secondaire, à quelque autre figure ou groupe

(1) Ci-dessus, p. 318 sq.

(2) Ci-dessus, p. 295-302 et 302-307.

(3) Wissowa², p. 156.

(4) Ci-dessus, p. 347-350.

(5) Ci-dessus, p. 343-45.

(6) Ci-dessus, p. 345-47.

de figures consacrées aux deux mêmes divinités et rappelant par exemple les cérémonies célébrées en leur honneur, il se peut que les fidèles, et leur interprète le peintre, aient surtout attaché à la présence du couple ailé au-dessous de la scène religieuse, une valeur de symbole, fondée sur les traditions populaires qui exaltaient les vertus procréatrices du coq et du paon. Et il ne subsisterait, dans la composition dont nous venons de parler, qu'un souvenir bien lointain et profondément altéré de l'adoration dont certains animaux étaient primitivement l'objet (1).

16. Mais il en est autrement du serpent, véritable incarnation du Genius sous une forme animale (2). Aussi le peintre l'a-t-il montré s'approchant de l'autel qui est la propriété de ce dieu, prêt à prendre possession des offrandes qu'y ont déposées à son intention les habitants de la maison. Le sens de cette image n'a jamais varié dans l'esprit des fidèles et par là s'explique qu'en vertu d'un double emploi extrêmement fréquent, le Genius-serpent ait continué à être reproduit aux murs des maisons pompéiennes, alors qu'une nouvelle effigie, d'un caractère fort différent, y prêtait au dieu une apparence plus conforme aux idées religieuses du temps.

17. Toutefois le cas le plus fréquent est celui où les divinités domestiques sont honorées par le moyen d'une image anthropomorphique, à la mode grecque. Tantôt la figure tracée sur le stuc offre, des pieds à la tête, des formes purement humaines, ici copiées telles quelles sur les monuments qui mettent en scène Héraclès (3), Hermès (4), Phoibos (5), là moins directement imitées du modèle hellénique, lorsqu'il s'agit, par exemple, de représenter la triade qui ressemble par certaines de ses attributions aux deux grandes déesses éleusiniennes et à leur compagnon Iacchos (6). Tantôt, l'image divine, composé hybride, associe au

(1) Cette adoration de la force divine incarnée dans l'animal ne doit d'ailleurs pas être interprétée comme une forme du culte totémique, ainsi que l'a fort justement indiqué M. A. GRENIER, *Génie romain*, p. 114.

(2) Ci-dessus, p. 348 ; cf. p. 303.

(3) Ci-dessus, p. 224 sq.

(4) Ci-dessus, p. 245 sq.

(5) Ci-dessus, p. 273 sq.

(6) Ci-dessus, p. 262 sq.

torse de l'homme soit le corps et les jambes d'un cheval, comme les Centaures (1), soit, comme Pan (2), les cornes, les oreilles et l'arrière-train d'un bouc (3).

18. Au demeurant, et le fait est d'un intérêt capital, ces multiples emprunts à l'art religieux des Grecs ne recouvrent pas nécessairement l'adoption pure et simple par les fidèles des croyances dont cet art a été l'expression première. Sous l'enveloppe hellénique à laquelle le peintre n'a rien changé, il convient la plupart du temps de reconnaître non les dieux de la Grèce eux-mêmes, transmis aux *Πορμαῖοι* de Délos par la population parmi laquelle ils vivaient, mais des divinités apportées par eux de leur pays d'origine (4). S'il est vrai que quelques-unes de celles-ci sont d'importation grecque en Italie, leur culte s'est introduit depuis des siècles dans la péninsule, y a poussé de profondes racines, s'y est modifié sous l'influence des croyances locales, au point de devenir parfois méconnaissable. Hercule, dont l'image est la plus fréquente à Délos, parmi toutes celles que nous venons d'énumérer, peut être considéré comme le type de ces dieux de l'Hellade, profondément métamorphosés par un long séjour en terre étrangère (5). Quant aux autres, ils sont de provenance purement italienne : par suite de leur ressemblance — quelquefois assez lointaine — avec une divinité hellénique dont ils rappellent tel ou tel caractère, ils ont été figurés sous les traits qui appartiennent en propre à celle-ci ; mais la confusion des formes, alors même qu'elle est accompagnée de celle des noms, ne porte aucune atteinte au vieux fond indigène, qui subsiste dans son intégrité sous les dehors adventices. Silvanus, assimilé

(1) Ci-dessus, p. 337 sq.

(2) Ci-dessus, p. 324 sq.

(3) Au groupe des figures qui montrent sous un aspect anthropomorphe la divinité elle-même, il convient évidemment de joindre celles où le peintre, par un procédé d'abréviation poussé aussi loin que possible, a représenté non le personnage divin, mais l'insigne dont il ne sépare pas, et qui suffit à rappeler sa présence : caducée de Mercure (*DRP*, p. 119, l. 16 et pl. X, 1), torche d'Hécate (*DRP*, p. 120, l. 29 et pl. X, 2), carquois d'Artemis (*DRP*, p. 119, l. 3 et pl. X, 1) : ci-dessus, p. 351, 352, 353.

(4) Le cas est tout particulier pour ce qui est de la figure qui a emprunté les traits du Centaure : voir ci-dessous, p. 427-28.

(5) Ci-dessus, p. 235 sq.

par l'imagerie religieuse avec Pan, jusqu'au jour où fut inventée pour lui une effigie traduisant avec exactitude ses attributions les plus essentielles, est le meilleur exemple à Délos d'un dieu romain au premier abord méconnaissable, du fait de ses apparences helléniques (1).

19. Ces divinités, aux formes venues de Grèce, auraient été sans doute moins fréquemment représentées près de l'autel ou sur ses flancs même, le peintre lorsqu'il a tracé leur image au mur ne leur aurait point réservé, comme il l'a fait souvent, la place la plus en vue, si elles n'avaient eu des titres particuliers à être admises dans le sanctuaire privé. Et en effet, non seulement certains aspects de leur physionomie suffisent à leur conférer le caractère de divinité domestique, mais encore il se trouve que chacune d'elles, ou peu s'en faut, se rapproche de quelqu'une des puissances tutélaires adorées de tout temps par la famille, au point de se confondre avec elle par l'un ou l'autre de ses *numina*. *Liber*, personnification de l'universelle fécondité, ne se manifeste-t-il pas en particulier sous les traits du *Genius* procréateur, qui de génération en génération perpétue la race (2) ? *Hercule*, en même temps que sa *tutela* écarte des abords de la demeure toute action, toute influence malfaisantes, n'est-il pas aussi, par certaines de ses attributions qui l'unissent avec *Junon* en un couple de divinités conjugales, tout voisin du même *Genius* (3) ? *Silvanus*, devenu dieu domestique parce qu'il protège les limites du domaine, et à l'occasion celles de la maison, n'offre-t-il pas avec les *Lares* des ressemblances étroites, si étroites que certains de ses adorateurs ont pu l'invoquer en joignant à son nom l'appellation de *Lar agrestis* (4) ?

20. De telles assimilations ont sans doute préparé le terrain à l'anthropomorphisme, en lui permettant, par une voie détournée, de prêter un corps et un visage humain aux divinités, d'un caractère impersonnel, dont le culte constituait le fond de la vieille religion domestique chez les Romains. Toutefois, elles n'ont jamais été pleinement admises par l'universalité des fidèles,

(1) Ci-dessus, p. 326 sq.

(2) Ci-dessus, p. 267-71.

(3) Ci-dessus, p. 236-37.

(4) Ci-dessus, p. 327-29.

puisqu'aussi bien ces concepts abstraits qu'étaient les dieux de la famille ne se sont point incarnés, normalement et à titre définitif, dans des figures dont le sens serait d'ailleurs devenu par là même ambigu, l'emploi nouveau qui en était fait ne les ayant en rien détournées de leur destination première. Le souci d'écarter toute possibilité de confusion entre les divinités proprement domestiques et les autres, est probablement l'une des circonstances dont il importe de tenir compte pour expliquer que le type du Genius et celui des Lares se soient à la fin dégagés, par la singulière évolution étudiée aux chapitres I et V, de la représentation ayant pour objet de rappeler l'acte de culte célébré en l'honneur de ces puissances tutélaires par leurs adorateurs (1). Mais elle-même cette interprétation nouvelle, qui a métamorphosé en dieux les fidèles s'acquittant de la libation ou du rite ambulatoire, résulte évidemment d'un travail d'imagination dû pour la plus grande part à l'influence des idées anthropomorphiques.

21. En somme, l'étude des peintures de Délos et la comparaison à laquelle elles se prêtent avec les monuments de même ordre trouvés à Pompéi, révèle une sorte de rivalité entre les deux idées différentes que les décorateurs se sont faites, suivant les cas, du rôle attribué à l'image sacrée, et si l'on peut dire de son contenu. La première de ces conceptions est, à Délos, sinon tout à fait intacte — l'appellation de *Lares ludentes*, employée pour désigner les athlètes accouplés aux flancs des autels, est le signe qu'une première atteinte lui a déjà été portée (2) —, du moins maintenue dans ce qu'elle a d'essentiel, et familière à tous. A Pompéi au contraire, elle se rencontre bien plus rarement que la seconde, et profondément altérée sous l'influence de celle-ci, qui a réalisé à ses dépens les plus décisives conquêtes. C'est à tracer sur l'enduit des effigies de dieux qu'est surtout employé, dans la cité campanienne, l'art du peintre : et au contraire de ce qui se passe à Délos, où la figure divine, ici Hercule (3), là Sil-

(1) Ci-dessus, p. 50 sq. ; p. 191 sq.

(2) Ci-dessus, p. 162 sq.

(3) Voir *DRP*, n° 25 : d'une part (figure d'Hercule), p. 137, l. 18 sq., d'autre part (offrande au Genius), p. 141, l. 33 sq., ces deux représentations occupant le même revêtement peint (7^e enduit), l'une au mur, l'autre sur un des côtés de l'autel.

vanus (1) coexiste parfaitement dans un même ensemble avec la mise en scène de l'acte religieux accompli en l'honneur du Genius ou du Lare, l'image iconique exclut de la plupart des compositions où elle a été introduite, aux murs des maisons pompéiennes, l'image rituelle.

22. Enfin, des observations analogues pourraient être présentées au sujet de la substitution graduelle des formes humaines aux formes animales ou inanimées, dans la représentation de la divinité elle-même. L'omphalos par exemple, figure indépendante à Délos, et de même rang que les plus vénérées, est devenu, sur la plupart des peintures où apparaît encore, à Pompéi, sa silhouette, un simple attribut, subordonné à l'image d'une divinité, Mercure, qui a revêtu des dehors humains (2) ; et cette déchéance est la conséquence ou la contre-partie d'une autre innovation fréquemment introduite dans la même ville : celle qui prête à Vesta les traits et le costume d'une matrone (3).

*
* *

23. Si l'on étudie la répartition des images sacrées suivant les diverses parties du revêtement, on observera que le peintre a établi des distinctions fort nettes entre la décoration de l'autel, celle de la niche, celle du mur.

24. Les représentations tracées sur l'autel concernent exclusivement trois des divinités domestiques : le Genius, le Lare, Vesta.

25. Des trois, c'est Vesta qui tient la moindre place. L'idole omphaloïde de cette déesse (4), lorsqu'elle est peinte sur l'autel (5) — il arrive aussi qu'elle soit reproduite sur le mur (6) —,

(1) *DRP*, n° 27 : d'une part (figure de Silvanus) p. 158, l. 22, d'autre part (porc conduit vers l'autel pour y être sacrifié au Lare) p. 159, l. 27 sq. Les deux images occupent les faces opposées de l'autel sur un même enduit, le deuxième.

(2) Ci-dessus, p. 318 sq.

(3) Ci-dessus p. 297 et n. 5 et 6.

(4) Ci-dessus, p. 278 sq.

(5) Ci-dessus, p. 278, n. 1, 1°, 2°, 3°.

(6) *Ibid.*, 4°, 5°, 6°.

se voit non sur le massif lui-même, mais sur le petit abri qui le recouvre : rien de plus logique, puisque cet édicule est destiné à protéger contre les intempéries le brasier, conservé sous la cendre, d'où jaillira, au moment du sacrifice, la flamme divine. Quand la même image occupe le mur, l'artiste l'a peinte tout à côté de l'autel — aujourd'hui disparu —, au niveau de la plate-forme peut-être surmontée, elle aussi, de la minuscule construction voûtée, sous laquelle se conserve le feu.

26. A strictement parler, ce sont donc les images consacrées au Genius et au Lare qui ornent l'autel lui-même. Encore convient-il de distinguer entre les deux séries : la place attribuée à chacun des dieux révèle l'existence d'une sorte de hiérarchie qui, dans l'esprit des fidèles, fait passer le Genius avant le Lare.

27. Au premier est toujours attribuée — cette règle ne souffre qu'une seule exception, plus apparente que réelle (1) — la face médiane de l'autel (2). Sans doute, il arrive qu'à côté des *togati*, célébrant la cérémonie du *natalis*, soit figuré sur cette même face l'esclave conduisant le porc, victime destinée au Lare (3) : mais le premier des deux sujets est souvent traité sans le second — celui-ci est alors reporté sur une des faces latérales (4), ou peut-être même, dans certains cas, tout à fait absent (5) —, tandis que l'inverse ne s'est jamais rencontré jusqu'ici. De plus, là même ou le peintre a juxtaposé les deux représentations, la place restreinte qu'il a accordée à la seconde, l'exiguité relative du serviteur et de l'animal (6) marquent bien la distance qui sépare, à ses yeux, l'image accessoire de l'image principale.

(1) Ci-dessus, p. 8 et n. 3 : le sujet occupe la face médiane du soubassement quadrangulaire, très haut par rapport à sa largeur, qui supporte un autel semi-cylindrique.

(2) Ainsi, sur tous les monuments énumérés ci-dessus, p. 7, n. 1, excepté les nos 7-9 : ici, l'autel est semi-cylindrique, et l'image dont nous parlons occupe la partie antérieure du demi-cylindre. — On notera que la même place appartient au Genius et aux Lares, respectivement, sur certains autels de marbre, ornés de sculptures, qui ont servi au culte domestique (ALTMANN, *Röm. Grabalt.*, nos 235, 241 ; etc.)

(3) Ci-dessus, p. 7, n. 1, 2°, 6°, 7°, 8°, 10°.

(4) *Ibid.*, 4°, 12°, 13° : voir ci-dessous p. 402 et n. 6.

(5) *Ibid.*, 1°, 5° ; voir ci-dessus, p. 8, n. 5.

(6) Voir ci-dessus, p. 85, et ci-dessous, Appendice VII, § 2 et 8.

28. Au Lare appartiennent exclusivement les faces latérales de l'autel, ou, si celui-ci est d'une forme semi-cylindrique, les extrémités du demi-cylindre qui touchent à la muraille. Une seule fois (1), une autre divinité, Silvanus sous les traits de Pan, occupe l'un des côtés d'un autel rectangulaire (2) ; mais on a rappelé plus haut que Silvanus est, dans le panthéon domestique, aussi proche parent que possible de certains *numina* des Lares (3). D'autre part, il importe de noter que parmi les multiples représentations dont le culte des Lares a fourni le sujet, trois seulement sont admises à cette place, toutes les autres en demeurant exclues. Ces trois images privilégiées ne se juxtaposent point aux flancs des autels, mais y alternent, sans que cette alternance obéisse à des lois précises. La première et la plus fréquente est le couple des agonistes en garde, la plupart du temps des *παλαισται* (4), par exception des pugilistes (5). Moins commun est le groupe que forment le porc paré pour le sacrifice et l'esclave ou les deux esclaves qui le font avancer (6). Enfin, sur un seul autel se voit l'esclave fendant en deux la tête de la victime, déjà séparée du corps (7).

29. Il arrive souvent que le premier de ces trois sujets soit symétriquement répété, tel quel ou avec des variantes sans importance, sur les deux faces opposées d'un même monument (8). Au contraire, les deux autres scènes ne donnent jamais lieu à ce dédoublement : mais elles sont toujours associées soit entre elles, soit avec la première, le peintre obéissant visiblement au dessein d'établir un rapport essentiel entre les deux côtés de l'autel (9).

(1) On notera aussi la présence, sur l'autel décrit dans *DRP*, n° 14, p. 99, l. 28, d'une figure, très incomplète, d'homme ou de dieu courant vers la gauche (Mercure ? fidèle courant, le rhyton à la main ?).

(2) *DRP*, n° 27, p. 158, l. 22.

(3) Ci-dessus, p. 397-98.

(4) Ci-dessus, p. 97, n. 1, 3°, 5°-8°, 10°, 14°-19° bis, 22°, 23°.

(5) *Ibid.*, 2°.

(6) Ci-dessus, p. 401, n. 4.

(7) Ci-dessus, p. 90 et n. 2-4.

(8) Ci-dessus, p. 97, n. 1, 5° et 6° ; 14° et 14° bis ; 17° et 17° bis ; 19° et 19° bis ; 22° et 23°.

(9) Ci-dessus, p. 99 et n. 3.

30. Un seul fait semblerait, au premier abord, aller à l'encontre de la remarque que nous venons de présenter au sujet de la priorité du Genius sur le Lare : la différence de dimensions qui existe, sur quelques autels, entre les figures de la face principale, consacrée à la première de ces divinités, et celles des faces latérales, consacrées à la seconde (1). Si, comme on l'a rappelé tout à l'heure (2), la taille des personnages est, à Délos, proportionnée à leur dignité relative, comment expliquer que les agonistes en position de combat, gens de peu, souvent simples esclaves (3), aient été figurés sensiblement plus grands que le *pater familias* et les autres *togati* occupés à célébrer la cérémonie du *natalis* en l'honneur du Genius ? La vérité est que cette anomalie a été imposée au peintre à la fois par la forme même des panneaux qu'il était chargé de décorer, et par la nature des représentations qu'il avait à y loger. Ici, un rectangle, qui n'est jamais beaucoup plus large que haut (4), doit recevoir, alignés suivant une même horizontale, non seulement tout un groupe

(1) Le fait est sensible sur l'autel décrit dans *DRP*, n° 25 ; les athlètes en garde y ont, par exemple sur la face Nord, presque la tête de plus (*ibid.*, p. 141, l. 14) que les *togati* alignés sur la face Ouest (*ibid.*, p. 141, l. 38). — Sur l'autel *DRP*, n° 17, le bas des *togati* est seul conservé (*ibid.*, p. 107, l. 30) : mais leurs pieds sont placés à 0^m05 environ plus haut que ceux des athlètes mis en scène sur la face latérale (*ibid.*, p. 107, l. 34), ce qui diminue d'autant leur taille ; et il est probable qu'il y avait, au haut comme au bas des figures, la même différence. — Le monument où la disproportion apparaît le plus nettement est un autel semi-cylindrique (*DRP*, n° 23), auquel s'appliquent, *mutatis mutandis*, les mêmes observations. On y comparera la taille du lutteur de gauche, dans les deux groupes décrits *ibid.*, p. 124, l. 5 et l. 28, à celle des *togati* décrits p. 124, l. 21. L'athlète dont les restes sont signalés p. 125, l. 7 était plus grand que les *togati* mentionnés p. 125, l. 11. L'athlète *ibid.*, p. 125, l. 26 est aussi de taille relativement grande. Ce ne sont point là résultats du hasard, puisque les observations qui viennent d'être présentées ont été faites à propos de trois revêtement successivement appliqués l'un sur l'autre. — L'autel qui répondait au précédent de l'autre côté de la porte, et lui ressemblait par sa décoration peinte, offrait probablement aussi la même particularité : les athlètes signalés *DRP*, p. 128, l. 12 et 17, étaient, comme les précédents, de très grande taille.

(2) Ci-dessus, p. 401 et n. 6.

(3) Ci-dessus, p. 154.

(4) La face médiane de l'autel décrit dans *DRP*, n° 10, est même plus haute que large (*ibid.*, p. 81, l. 4 et n. 2)

de fidèles dont le nombre peut aller jusqu'à cinq (1), mais encore l'autel près duquel ils sont debout, et souvent le *tibicen* qui assiste à la cérémonie (2) : pour faire place à toutes ces figures, l'artiste est obligé de n'occuper qu'une partie de la hauteur, c'est-à-dire de réduire la taille des personnages. Là au contraire, le groupe des deux athlètes tournés face à face s'inscrit dans difficulté dans un rectangle de même hauteur que le précédent, mais moins large, et les deux silhouettes peuvent se développer tout à leur aise dans le sens vertical. D'ailleurs, l'interprétation populaire qui, de bonne heure, avait reconnu, dans les deux adversaires aux bras allongés ou levés, les *Lares ludentes* (3), pouvait contribuer, elle aussi, à faire représenter ces soi-disant dieux de plus haute taille que les mortels adorateurs du Genius. Quoi qu'il en soit, les nécessités de composition ou les croyances dont nous venons de parler ont eu pour effet de créer une tradition iconographique : même après la métamorphose qui a donné aux Lares les traits et la contenance des mortels porteurs du rhyton, l'usage s'est maintenu, à Pompéi, de représenter ces dieux plus grands que le Genius (4), auxquels ils sont pourtant subordonnés, et qu'ils encadrent en signe d'honneur.

31. Le nombre des niches qui ont conservé, même en partie, leur revêtement peint est trop peu élevé pour que des observations décisives puissent être présentées au sujet de la nature des images autrefois tracées au fond de l'ouverture. On notera pourtant que la représentation de l'acte de culte ne s'est rencontrée jusqu'ici qu'une seule fois à cette place ; et encore l'état de conservation de la peinture ne permet-il pas de discerner si c'est un mortel ou, comme il arrive souvent, un dieu qui s'acquitte de cet acte (5). Partout ailleurs où subsistent les restes d'une

(1) *DRP*, n° 17, p. 107, l. 30 ; cf. ci-dessus, p. 9, n. 5 ; p. 10, n. 1 et 2.

(2) Ci-dessus, p. 48-50.

(3) Ci-dessus, p. 162 sq.

(4) *HELBIG, Wdgm.*, nos 41, 52, 53, 55, 56, etc. : le contraire est fort rare (*ibid.*, n° 67). — Cf. ci-dessus p. 189-91.

(5) *DRP*, n° 27, p. 154, l. 6. La peinture est presque tout entière effacée. La description qu'en a donnée M. A. Plassart, à un moment où les couleurs apparaissaient encore à demi, permet de supposer que peut-être un Her-

représentation figurée (1), c'est une effigie divine, d'aspect anthropomorphique, dont on reconnaît les contours. A la façade de la maison *des Dauphins*, où deux niches encadraient la porte, l'un de ces abris, à droite de l'entrée, était occupé par un Hercule (2), l'autre, à gauche, selon toute vraisemblance par un Mercure (3).

32. La façade de la maison offrait au déploiement des figures un champ bien plus vaste que les flancs de l'autel ou le fond de la niche. Aussi des représentations de nature fort diverse ont-elles trouvé place dans le panneau historié dont elle était garnie.

33. Il arrive par exemple qu'on y rencontre des images du même type que celles dont l'autel est orné, et qui ont pour objet de reproduire et, si l'on peut dire, de perpétuer des rites. Mais il importe de faire, à ce sujet, les réserves suivantes.

3. D'abord deux des images de ce genre, qui sont pourtant

culé faisant la libation était peint à cette place : le sujet est fréquent à Pompéi (ci-dessus, p. 242) : la « tige verticale, à extrémité renflée, qui s'élève à 0^m 13 au-dessus de l'épaule, » serait la massue dressée ; Hercule porte ainsi son arme sur les peintures décrites dans *DRP*, p. 60, l. 19 et p. 133, l. 8 ; les rubans flottants, visibles sur la nuque du personnage, seraient les extrémités de la bandelette qui attache la couronne du dieu : on les retrouve *ibid.*, p. 60, l. 20 ; et le geste du bras, tendu en avant, est aussi le même de part et d'autre (*PLASSART, BCH, 1916, p. 203*).

Pareillement, il est possible aussi que dans la niche, aujourd'hui dépouillée de son revêtement intérieur, qui est décrite *ibid.*, p. 60, l. 24 sq., ait été représentée l'offrande au Genius : en effet, immédiatement au dessous de l'ouverture, se voient les trois grenades (*ibid.*, p. 60, l. 30), symbole du Genius (ci-dessus, p. 354-57), qui, sur une peinture représentant la cérémonie du *natalis*, sont alignées au pied de l'autel domestique (*DRP*, p. 159, l. 17).

(1) On peut faire entrer ici en ligne de compte, outre les niches dont le fond est occupé par un panneau peint, celle qui a été découverte dans le Quartier du Théâtre (*CHAMONARD, BCH, 1906, p. 589, n° 41 et fig. 37 ; Délos, VIII p. 212 et fig. 94 ; cf. ibid., p. 106 et n. 6*), et où un bas-relief s'est substitué à la peinture, montrant une image particulière de Mercure : *DRP*, n° 50, p. 193 et ci-dessus, p. 257 et 261.

(2) *DRP*, p. 119, l. 32 et 120, l. 7 ; cf. ci-dessus, p. 224 n. 1, 4^o et 5^o.

(3) *DRP*, p. 118, l. 2 ; cf. ci-dessus, p. 246, n. 5, 2^o. — C'est probablement aussi Mercure qui occupait la niche décrite dans *DRP*, n° 11, p. 87, l. 2 ; cf. ci-dessus, p. 246, n. 5, 1^o ; voir aussi ci-dessus, p. 404, n. 5. — Sur l'association de Mercure et d'Hercule, dieux domestiques, voir ci-dessous, ch. XVIII, § 12.

au nombre des plus fréquemment répétées à Délos, n'apparaissent jamais à la surface du mur : celles qui montrent d'une part la cérémonie du *natalis* célébrée par les fidèles revêtus de la toge, d'autre part l'esclave poussant devant lui le porc, victime immolée par lui le jour des *Compitalia* (1). Les deux scènes sont d'une importance capitale, puisqu'elles commémorent, chacune de son côté, la partie essentielle de la fête annuelle célébrée ici en l'honneur du Genius, là en l'honneur du Lare : et c'est sans doute en raison même de cette importance qu'elles sont réservées au décor de l'autel, d'où elles ne sortent pas. Comme d'autre part la première de ces images rituelles est la seule qui illustre à Délos le culte du Genius, il se trouve, en fin de compte, qu'aucune allusion précise n'est faite à ce culte dans le décor figuré dont la façade est revêtue (2).

35. On notera en second lieu qu'au contraire deux représentations de même caractère, mais consacrées au Lare, sont parfois reproduites à cette place, bien qu'elles fassent partie du répertoire où puisent les peintres pour l'ornementation de l'autel. Ce sont d'une part les deux *παλαιστᾶι* prêts à combattre (3), d'autre part l'esclave aux prises avec la tête de porc, dont il cherche à fendre le crâne à coups de coutelas (4). La seconde de ces images orne à la fois, sur une même couche d'enduit, l'autel et le mur d'une maison toute proche du stade (5). Quant à la première, elle est plus fréquente sur l'autel qu'au mur, mais rien ne s'oppose à ce que celui-ci la reçoive, lorsqu'un autre sujet a pris, aux flancs de l'autel, la place qu'elle y occupe habituellement (6) ; et il arrive aussi que le peintre l'ait répétée à plaisir de part et d'autre, avec un zèle qui ne craint point les redites : à l'entrée d'une maison voisine de celle des *Dauphins*, la double silhouette — ou ce qu'il en reste —, déjà reproduite

(1) Ci-dessus, p. 401 et n. 1 sq.

(2) Si ce n'est pourtant par l'offrande symbolique de la grenade, ou plutôt des trois grenades alignées au mur, au-dessous d'une niche, à droite de l'entrée d'une maison : ci-dessus, p. 404, n. 5 et 354-57.

(3) Ci-dessus, p. 97 sq.

(4) Ci-dessus, p. 90-92.

(5) Ci-dessus, p. 90, n. 3 et 4.

(6) Ci-dessus, p. 97, n. 1, 1°, 4°, 9°, 11°-13°, 20°, 21°, 24°, 25°.

deux fois sur chacun des autels dont la porte est encadrée, se montre en outre, à gauche de la porte, sur l'enduit qui tapisse la façade (1).

36. Enfin, parmi les représentations concernant le culte du Lare et les réjouissances dont il est l'occasion, d'autres encore n'apparaissent qu'au mur, à l'exclusion de l'autel : d'abord, toutes celles où se voit la *familia* occupée aux préparatifs des *epula* par lesquels se terminera la fête (2), à l'exception de l'épisode où figure la tête de la victime, — et l'on se rappelle que sur certains revêtements le peintre a manifesté une indéniable prédilection pour ces scènes annonciatrices de bombances (3) — ; ensuite, la figure, le plus souvent géminée, des coureurs ou des danseurs qui accomplissent, rhyton en main, la *lustratio* préalable (4) ; enfin les compositions, moins nombreuses que les précédentes, qui montrent les mêmes fidèles associant à leur évolutions rituelles quelqu'un des objets offerts en prix aux athlètes victorieux (5), ou simplement ces objets eux-mêmes exposés à la curiosité publique en attendant le résultat de la lutte (6).

37. Pour quelle raison aucun des sujets qui forment la troisième série ne se rencontre-t-il nulle part sur les parois latérales des autels jusqu'ici découverts ? Par hasard peut-être, mais peut-être plutôt par suite d'une décision réfléchie, d'un classement établi, par les adorateurs des Lares, entre ces images et les pré-

(1) Voir *DRP*, n° 23, p. 125, l. 7 (restes d'un seul lutteur sur l'autel Sud, 4^e enduit, côté Sud de l'autel : le même groupe était symétriquement répété sur le côté Nord, de même que sur le 3^e enduit : cf. *ibid.*, p. 124, l. 5 et 124, l. 28) ; — p. 128, l. 12 et 17 (restes de deux lutteurs appartenant chacun à un des groupes placés sur l'autel Nord comme sur l'autel Sud, 4^e enduit) ; — p. 123, l. 2 (au mur, à gauche de la porte, 4^e enduit). — On observera que les enduits du mur ayant été moins fréquemment renouvelés que ceux des autels jumeaux, le 4^e enduit du mur ne répond peut-être pas au 4^e enduit des autels : mais le groupe des lutteurs occupe la même place, deux fois répété, sur presque tous les enduits des deux autels.

(2) Ci-dessus, p. 93-95.

(3) *DRP*, n° 27, p. 152-153, 155, 156, l. 19 sq.

(4) Ci-dessus, p. 171 sq. ; p. 183 sq.

(5) Ci-dessus, p. 207 sq.

(6) Ci-dessus, p. 139 sq. — Voir par exemple *DRP*, n° 7, p. 74-75.

cédentes. N'est-il pas naturel en effet que la représentation des agapes auxquelles donnent lieu les *Compitalia*, quelque plaisir que les fidèles y aient pris, leur ait paru moins apte que celle de la victime et de son conducteur à figurer sur le monument qui, étant la propriété des dieux dont il sert à célébrer le culte, intéresse ceux-ci de bien plus près que le mur auquel il s'adosse ? Rien d'étonnant non plus à ce que l'image abrégée des *ludi* — ces jeux avaient à l'origine une signification toute religieuse — ait été préférée, pour la décoration de l'autel, à celle qui commémore soit les rites préliminaires de consécration, soit des pratiques à la fois profanes et d'importance secondaire telles que l'exposition des prix. Quant à la course ou à la ronde dont s'acquittent les porteurs du rhyton, on se souviendra que la purification ainsi obtenue s'applique, plutôt qu'à l'autel lui-même, aux abords de l'autel, aux limites extérieures de l'étroit espace où se tiennent les célébrants (1) : il est donc logique que les personnages courant ou tournant en rond aient été représentés non sur le stuc qui revêt la petite construction elle-même, mais à quelque distance, sur le revêtement historié du mur. Et le fait que certaines façades (2) montrent les deux figures jumelles placées à égale distance de l'autel et symétriquement ordonnées par rapport à celui-ci, paraît bien indiquer que le peintre, en les traçant, gardait la notion précise du lieu où doit s'accomplir, suivant la tradition, le rite ambulatorio auquel elles prennent part.

38. Au mur se voient aussi les images des divinités anthropomorphiques dont le culte n'est point à l'origine purement domestique : Hercule (3) et Mercure (4), déjà représentés au fond de certaines niches, *Liber*, Cérès et *Libera* (5), etc. Bannies tout à l'heure de l'autel, ces effigies prennent ici leur revanche, en s'assurant, presque sur tous les revêtements, la place la plus en vue. Plusieurs cas doivent être distingués.

(1) Ci-dessus, p. 183-84.

(2) *DRP*, n° 23 (p. 126, l. 23 et 25 ; voir Appendice III, A), et n° 18 (p. 109, l. 34 et 110, l. 17 : voir Appendice IV, 2° et 3°).

(3) Ci-dessus, p. 224, n. 1, 1°, 3°, 6°, 7°.

(4) Ci-dessus, p. 245, n. 1 et 2 ; p. 246, n. 5, 3°.

(5) Ci-dessus, p. 262 sq.

39. Parfois, la figure occupe, à elle seule, toute la largeur d'un panneau de petites dimensions, autour duquel l'encadrement prophylactique, fait de feuilles de laurier réunies en bouquets, trace une bordure rectangulaire (1). Et le voisinage presque immédiat de l'autel indique bien que le dieu figuré en si bonne place est un de ceux auxquels s'adressent de préférence les hommages des fidèles.

40. Plus souvent, effigies anthropomorphiques et images rituelles se juxtaposent sur un même revêtement. On constate alors qu'elles s'ordonnent suivant un principe hiérarchique, comparable à celui qui règle, sur le revêtement de l'autel, les rapports du Genius et du Lare, l'image divine prenant invariablement le pas sur les représentations où figurent de simples mortels. Très caractéristique est, à ce point de vue, un ensemble de peintures (2) découvert dans le quartier marchand en 1904. Le peintre a divisé l'espace dont il disposait en zones horizontales, au nombre de trois au moins : d'inégale hauteur, elles sont séparées, les deux premières, en partant du bas, par un filet continu de couleur foncée, qui sert en même temps à indiquer le sol, la deuxième et la troisième par une simple ligne imaginaire. La zone noble est ici celle du haut, occupée par une figure de Mercure d'assez grandes dimensions, dont le bas seul a subsisté ; au registre moyen sont mis en scène, bien plus petits, les deux agonistes aux bras tendus, et, assortis à leur taille, l'amphore et la palme, deux fois répétées, qui récompenseront la vaillance du vainqueur ; enfin, au dessous encore, se voit, accompagnée d'une palme, la grande amphore, elle aussi offerte comme prix : et les proportions démesurées des deux objets disent éloquemment toute l'importance de l'ἀγών. La plupart des autres revêtements ont conservé les restes de deux zones seulement (3) : mais, si mutilés qu'ils soient presque toujours, on y observe le même souci de tracer en bonne place, au niveau du regard ou un peu plus haut, les effigies divines,

(1) Ci-dessus, p. 244 et n. 1. — Il arrive aussi que la figure divine occupe, à elle seule, un panneau rectangulaire de petites dimensions, que ne borde aucun encadrement de feuillage : ci-dessus, p. 224, n. 1, 2^o.

(2) *DRP*, n^o 9, 1^{er} enduit, p. 78-79 (pl. IV).

(3) Voir par exemple *DRP*, n^o 2, 1, p. 59-60 (1^{er} et 2^e enduits).

tandis que la zone inférieure, sorte de *prédelle* descendant parfois jusqu'au sol (1), reçoit, sans beaucoup d'ordre et comme au hasard de l'inspiration, les autres images ; celles-ci paraissent d'ailleurs avoir reproduit, plutôt encore que des scènes rituelles d'un caractère exclusivement religieux (2), ces sujets à demi profanes inspirés par le souvenir des *ludi* : le couple de lutteurs (3), les *paegniarii* (4) et la *venatio* (5), l'amphore (6), la palme (7), le jambon (8).

41. Dans le sens de la largeur, la distribution des personnages ou des objets à l'intérieur du panneau peint n'était pas soumise à des usages aussi précis (9). Il paraît toutefois probable que, sur la plupart des revêtements muraux, le milieu du décor était rempli par la figure de la principale des divinités anthropomorphiques qui recevaient un culte devant l'autel : telle est la position occupée, à l'une des façades dont les enduits se sont le mieux conservés, par un Hercule, de très grande taille (10).

42. L'existence de règles, déterminant le groupement des sujets sur les diverses parties du revêtement, explique un autre fait qui s'observe pareillement à Délos, à savoir la superposition des mêmes figures ou des mêmes scènes sur les enduits successivement appliqués l'un par-dessus l'autre, lors des *dealbationes* répétées dont

(1) *DRP*, n° 4, 1^{er} enduit (p. 65, l. 1 sq. ; fig. 6) ; n° 25, 6^e enduit (p. 137, l. 4 sq. ; pl. XIV, 1) et 7^e enduit (p. 137-38, pl. XIII, 1).

(2) On y trouve aussi, par exception, des insignes divins (ci-dessus, p. 397 et n. 3), caducée de Mercure (*DRP*, n° 22, p. 119, l. 16 et pl. X, 1), torche d'Hécate (*DRP*, n° 22, p. 120, l. 29 et pl. X, 2), associés par exemple au jambon, au vase et à la palme sans avoir droit à plus d'égards qu'eux.

(3) *DRP*, n° 25, p. 138, l. 8.

(4) *DRP*, n° 6, p. 72, l. 17.

(5) *DRP*, n° 6, p. 72, l. 27 ; p. 73, l. 1 ; p. 73, l. 4 et n. 1.

(6) *DRP*, n° 4, p. 65, l. 2 ; n° 25, p. 137, l. 10 ; p. 138, l. 11.

(7) *DRP*, n° 4, p. 65, l. 3 ; n° 25, p. 137, l. 9.

(8) *DRP*, n° 4, p. 65, l. 3 ; n° 25, p. 137, l. 10 ; p. 138, l. 10. Voir aussi, pour ce qui est du jambon, de l'amphore et de la palme, n° 20, p. 112, l. 9. — Dans l'ensemble décrit *DRP*, n° 22, p. 117 sq., les effigies divines étant peintes dans les deux niches, toute la partie du revêtement placée au-dessous du niveau inférieur de celles-ci est occupée par ces représentations secondaires (p. 118, II ; p. 120, V) : voir *DRP*, pl. X, 1 et 2.

(9) Voir ci-dessous, Appendice xv.

(10) *DRP*, n° 25, p. 137, l. 18 et pl. XIII, 1 et XV.

le sanctuaire domestique a été l'objet. Toutefois, comme on vient de le voir, ces règles ne sont pas à ce point absolues qu'elles n'aient laissé s'exercer, dans certains cas, l'initiative du fidèle ou celle du peintre : c'est pourquoi la loi de superposition ne se vérifie pas, elle non plus, sur tous les monuments. On notera, à ce sujet, les distinctions suivantes.

43. C'est sur les autels — en général le revêtement en a été renouvelé plus régulièrement que celui de la niche ou du mur (1) — que s'observe avec le plus de netteté le souci de reproduire, d'un enduit à l'autre, les mêmes représentations. Les deux autels jumeaux voisins de la maison *des Dauphins*, sur lesquels subsistent les restes de douze couches de stuc, paraissent bien avoir attribué invariablement la même place au couple bien connu des *παισται*, deux fois répété sur chacune des couches, aux extrémités du demi-cylindre qui forme le fût (2). La partie centrale des deux monuments est bien plus mutilée que les côtés : elle est néanmoins assez bien conservée, à l'un des autels, pour montrer que, sur trois des enduits se recouvrant l'un l'autre, était figurée, au même endroit et à la même échelle, la cérémonie du *natalis* (3). Ces faits résultent tout naturellement de la rigueur particulière des traditions, analysées plus haut, qui fixaient le choix et la distribution des sujets lorsqu'il s'agissait du décor de l'autel (4).

44. Les enduits posés à l'intérieur des niches ont été renouvelés plus rarement que les précédents et ils sont presque partout mal conservés. On constate du moins, dans le seul cas où une observation soit possible, la répétition d'une même figure — celle d'Hercule — sur les deux revêtements en partie subsistant (5).

45. A la façade au contraire, la superposition paraît avoir été

(1) *DRP*, p. 27 et n. 9.

(2) Ci-dessus, p. 97, n. 1, 14^o-19^o bis.

(3) Ci-dessus, p. 7 n. 1, 7^o-9^o.

(4) Ci-dessus, p. 400 sq. — Lorsqu'on voit, sur le même côté d'un autel, l'ancien sujet remplacé par un sujet nouveau, l'exception à la règle peut être plus apparente que réelle : ainsi lorsque l'image de Silvanus chèvrepied se substitue à celle de l'esclave dépeçant la victime destinée au Lare ; cf. ci-dessus, p. 402 et n. 2 et 3.

(5) *DRP*, n^o 22, p. 119, l. 32 et 120, l. 7.

d'un usage moins fréquent. Ici, *Liber*, Cérès, *Libera* ont pris la place de Mercure et des agonistes en position de combat (1). Là, l'effigie d'Hercule, tracée au centre du panneau, a fait disparaître d'autres images dont il reste aujourd'hui trop peu de chose pour que l'on en devine la nature, mais qui, en tous cas, n'offraient avec elle aucune sorte de ressemblance (2). Inversement, les représentations accessoires qui, sur les deux mêmes revêtements, occupaient la zone inférieure du tableau, se reproduisent, de l'un à l'autre, avec une similitude presque parfaite, de la même taille et groupées suivant le même ordre (3). Enfin ailleurs encore, à défaut des mêmes figures, se superposent des sujets entre lesquels il existe un rapport intime, et destinés à honorer la même divinité : sur l'un des enduits, les lutteurs aux bras projetés en avant (4), sur l'autre, le fidèle dansant, la palme posée sur l'épaule, le rhyton en main (5).

46. Toutes ces observations, en quelque sorte extérieures aux peintures elles-mêmes, conduisent à des conclusions dont l'intérêt dépasse de loin le domaine de la simple topographie. A Délos, l'autel domestique est essentiellement, si l'on en juge d'après sa décoration peinte, l'autel du Genius et du Lare. Les divinités anthropomorphiques à la mode grecque, lorsqu'elles y sont adorées, y reçoivent en quelque sorte l'hospitalité offerte par les divinités d'origine proprement domestique, auxquelles l'art n'a pas encore donné la forme humaine. Vesta, au contraire, est chez elle sur le monument, comme partout où couve le feu qui tout à l'heure brillera et s'animera pour servir aux usages sacrés : mais c'est la plate-forme supérieure de l'autel, ou plus précisément encore l'édicule dont celui-ci est recouvert, qui forment son domaine propre.

47. La niche, au contraire, paraît constituer comme un sanctuaire en miniature, qui, dans certains cas au moins, était spé-

(1) *DRP*, n° 9, p. 78 (1^{er} enduit) et 79 (2^e enduit).

(2) *DRP*, n° 25, p. 137, l. 4, (6^e enduit) et 137, l. 48, (7^e enduit) : pl. XIV, 1 et XIII, 1.

(3) Ce sont celles des prix destinés aux vainqueurs des ἀγῶνες (*DRP*, n° 25, p. 137, l. 9-11 et 138, l. 10-12 ; pl. XIV, 1 et XIII, 1).

(4) *DRP*, n° 18, p. 109, l. 8 (2^e enduit) et pl. IX.

(5) *Ibid.*, p. 110, l. 17 (5^e enduit) et pl. IX.

cialement consacré aux divinités dont le culte s'est surajouté à celui du Genius et du Lare. Et il est fort probable que là même où existe la niche, et où elle a reçu la destination que nous venons d'indiquer, l'autel demeure, à strictement parler, la propriété commune du Genius et du Lare.

48. Enfin, le mur est un terrain mixte, où se manifeste mieux qu'ailleurs l'union des divers cultes domestiques, de toute provenance. Sa décoration se rapproche de celle de la niche par la place prépondérante qui y est accordée aux divinités ayant revêtu une forme humaine. Mais à défaut du Genius, qui reste attaché à l'autel, le Lare y est aussi célébré, à la vérité par les plus profanes d'entre les multiples représentations qui lui sont ici ou là consacrées : le peintre, en traçant ces images, se plaît à traiter le revêtement mural comme un vaste album où il développe un récit, plutôt encore qu'il n'y remplit, à sa manière et selon ses moyens, un office proprement religieux.

49. Cette répartition des images entre les trois parties du revêtement historié a subi, à Pompéi, les plus graves atteintes. L'autel n'y est plus décoré de peintures que par exception (1). Les représentations que ses flancs ne reçoivent plus sont transportées, au hasard, tantôt sur le mur lui-même, tantôt dans la niche, là où il en existe une. Celle-ci abrite indistinctement soit les divinités tardivement admises dans le panthéon domestique, soit le Genius et les Lares, soit même Vesta, tous figurés sous des traits empruntés à l'humanité.

50. En somme, les peintures de Délos, illustrant un état de la religion domestique romaine antérieur de bien des années à celui dont les découvertes de Pompéi nous donnent une idée, attribuent aussi à chacune des croyances qui composent cette religion une place plus conforme à la logique que ne le font la plupart des monuments de même ordre appartenant à l'âge suivant.

(1) Lorsqu'il l'est, l'ordre pour ainsi dire hiérarchique des représentations consacrées n'est plus observé : le Lare a, sur un autel de Pompéi, le pas sur le Genius (HELBIG, *Wdgm.*, n° 77 ; cf. ci-dessus, p. 345 et n. 4).

CHAPITRE XVIII

OBSERVATIONS GÉNÉRALES : II, LES CROYANCES, LES FIDÈLES

1. Les observations qui précèdent permettent de dégager les caractères essentiels de la religion domestique romaine, telle qu'elle paraît avoir été pratiquée dans certaines maisons de Délos.

2. Le plus apparent de ces caractères est la complexité même des éléments, de nature diverse, qui s'y mêlent et s'y pénètrent. Sans doute, ils n'entrent point tous dans chacune des combinaisons dissemblables de croyances et de pratiques, qui constituaient la religion particulière à chaque demeure peuplée de *ῥωμαῖοι*. Mais la variété dont nous parlons reste digne de remarque, même si l'on s'en tient à la colonie romaine considérée dans son ensemble ; elle l'est même d'autant plus, qu'est moins élevé relativement le nombre des habitations où des peintures à sujets religieux ont été découvertes.

3. La religion privée des Italiens qui vivent à Délos est avant tout familiale. La divinité principale, celle à laquelle est consacrée la représentation tracée sur la face médiane de l'autel, est invariablement le Genius, personnification de la puissance procréatrice qui perpétue la famille, en appelant à la vie les générations successives : sur aucun monument, elle ne cède à qui que ce soit cette place, signe d'une prééminence en quelque sorte acceptée et reconnue par les autres divinités domestiques, quelles qu'elles soient (1).

(1) Il résulte toutefois des observations présentées ci-dessous, § 30 sq., que le véritable propriétaire de l'autel, du moins de l'autel extérieur, est le Lare et non le Genius.

4. On a signalé plus haut que d'autres dieux, au premier abord fort différents du Genius ne fût-ce que par leur aspect anthropomorphique, Hercule (1), *Liber* (2), offrent pourtant, par certains de leur *numina*, des affinités essentielles avec lui. On a montré que cette circonstance a, pour une large part, contribué à leur faire ouvrir, dans certaines maisons, le panthéon domestique. L'existence à Délos de cette forme toute particulière donnée au culte familial par excellence, le fait qu'elle coexiste, sans se confondre, avec celle que ce culte prend à l'ordinaire dans la maison romaine, indiquent assez de quelle vitalité jouissent parmi les Ῥωμαῖοι établis dans l'île les traditions, observées avec d'autant plus de rigueur qu'elles sont plus exclusives, sur lesquelles se fonde, ici comme ailleurs, la religion du Genius.

5. La présence du paon sur une des peintures (3), les rapports qui existent entre *Libera*, figurée sur un second monument (4), et la *Juno* qui représente, dans chaque famille, le principe féminin de la vie (5), indiquent que ce principe, divinisé semble-t-il sous deux formes différentes, était, dans certaines maisons, l'objet d'un culte de même caractère que celui du Genius. Mais les deux témoignages sont trop peu explicites, le premier surtout, pour donner une notion exacte de la place que les fidèles faisaient à ce culte dans l'ensemble de la religion domestique.

6. Ce sont là les divinités les plus haut placées parmi toutes celles en l'honneur desquelles travaillaient les décorateurs de Délos. Le Lare, protecteur non plus de la famille, au sens qu'a pris en français ce mot, mais de la *familia*, composée pour la plus grande part des esclaves de la maison, ne vient que bien loin derrière elles. De toutes les images consacrées à cette puissance tutélaire, une seule (6) est parfois admise sur la face médiane de l'autel, à côté de celle qui montre l'offrande annuelle au Genius. Mais le domaine propre du Lare est formé par les

(1) Ci-dessus, p. 235 sq.

(2) Ci-dessus, p. 267 sq.

(3) Ci-dessus, p. 343 et n. 1.

(4) Ci-dessus, p. 264 et 267-68.

(5) Ci-dessus, p. 346.

(6) Ci-dessus, p. 401 et n. 3.

faces latérales du monument (1), et il arrive qu'il s'étende aussi, très amplement, sur les murailles voisines (2). En effet, tandis que le culte du Genius donne lieu à une seule représentation, qui ne diffère d'autel à autel que par des variantes de détail (3), celui du Lare est illustré par une dizaine de scènes diverses et diversement combinées (4), auxquelles l'espace ne pouvait être strictement mesuré : elles forment parfois comme un cycle narratif, comprenant des épisodes multiples, dont chacun a permis à l'imagination du peintre de broder, assez librement semble-t-il, sur le canevas offert par la tradition. A cette partie de sa tâche, le décorateur s'est visiblement complu, et il arrive que sa verve, pleine de fantaisie, confine au comique (5). Le contraste est frappant entre l'abondance un peu prolixe par où s'exprime la jovialité des adorateurs du Lare, presque à l'égal de leur dévotion, et la sobre gravité dont est empreinte l'image unique, pure de toute allusion profane, nette et concise comme une formule de prière, dont la cérémonie du *natalis* a fourni le thème immuable.

7. La différence tient au caractère opposé des deux cultes : le *natalis* du *pater familias*, anniversaire dont la date varie de maison à maison, ne saurait avoir le retentissement d'une fête inscrite au calendrier officiel, et célébrée à la fois par tous les éléments italiens de la population. La cérémonie dont il est l'occasion ne dépasse pas le cadre de la demeure : seuls y prennent part, aux

(1) Ci-dessus, p. 402.

(2) Ci-dessus, p. 406-407.

(3) Ci-dessus, p. 390. — A cette représentation usuelle, s'ajoutent d'ailleurs d'autres représentations moins fréquentes et d'un autre caractère : le serpent (ci-dessus, p. 347) et le coq (ci-dessus, p. 348) d'une part, les trois grenades (ci-dessus, p. 354 sq.) d'autre part.

(4) Ci-dessus, p. 390-92.

(5) Ci-dessus, p. 92 ; p. 150. — Le mélange du sentiment religieux et de la grosse gaîté qui se déployait à l'occasion de certaines fêtes, se traduit aussi en dehors du domaine des arts plastiques. Il est à l'origine de telles formes prises chez les Romains par la littérature populaire, l'Atellane par exemple : « Le calembour, l'allusion plaisante à l'événement du jour, la parodie, ont égayé les vieux Romains aux fêtes de leurs dieux primitifs. Les jeux de l'esprit, si naïfs fussent-ils, n'ont pas été étrangers à leur religion. » (GRENIER, *Gén. rom.*, p. 135).

côtés du célébrant, les autres membres mâles de la famille (1), du même sang que lui ; et les poètes qui ont décrit, en termes parfois si précis, la succession des rites accomplis devant l'autel domestique, ont bien pris soin de rappeler aussi avec quel recueillement, ces fidèles assistent à l'acte de culte et s'y associent (2). Rien n'eût été plus contraire au sentiment dont s'inspire cette fête intime, que d'y adjoindre les réjouissances bruyantes dont la rue est le théâtre. Au contraire, pas de fête célébrée plus universellement et avec une allégresse plus débordante que les *Compitalia*, dont toutes les peintures tracées en l'honneur du Lare évoquent le souvenir : c'est qu'en effet le Lare protecteur du logis est de moitié, ce jour-là, dans les honneurs rendus aux Lares des carrefours (3). Parmi tous les adorateurs de la divinité tutélaire, les plus humbles sont aussi les plus fervents : exclus de la cérémonie du *natalis* comme étrangers aux *sacra* de leurs maîtres, les esclaves ont le premier rôle dans celle des *Compitalia* et dans les divertissements de tout ordre dont elle est suivie. C'est la participation des serviteurs à la vie religieuse de la maison que racontent les compositions dont nous parlons (4) : rien d'étonnant si elles le font à l'intention et au gré de ces fidèles, si différents des premiers, c'est-à-dire non sans quelque insistance, et aussi en développant, plus encore que le récit du sacrifice, celui des réjouissances auxquelles il prélude et où la plupart des petites gens voyaient assurément l'essentiel de la fête.

8. L'épigraphie de Délos a fait connaître l'existence dans l'île de Κομπεταλιασταί (5), recrutés parmi les esclaves et les affranchis, dont les fonctions essentielles consistaient, comme le nom l'indique, à pourvoir au culte des *Lares compitales*, en particulier, semble-t-il, par la préparation des *Compitalia*. Quand les dédicaces où se rencontre la mention de cette qualité peuvent être datées, elles se placent précisément dans les limites de la

(1) Ci-dessus, p. 36-37.

(2) Ci-dessus, p. 26 et n. 2 sq.

(3) Ci-dessous, § 29 sq.

(4) Ci-dessus, p. 390 sq.

(5) Ci-dessus, p. 168-69.

période pendant laquelle les *ludi compitalicii* furent célébrés avec le plus d'éclat, à Rome, par les *collegia* que supprima, en 64, le sénatus-consulte dont il a été fait mention plus haut (1). Or les peintures de Délos, où les images dont le culte du Lare a fourni le sujet tiennent une si grande place, appartiennent selon toute vraisemblance, ainsi que les maisons dont elles décorent la façade, à la même époque, à savoir fin du II^e siècle et début du I^{er} (2). L'étude des monuments figurés vient ainsi confirmer à sa manière le témoignage des textes littéraires et épigraphiques. Elle montre quelle place tenait, jusque dans la religion domestique, ce culte des Lares célébré, hors de l'habitation, par le groupement dont les Compétaliastes étaient fort probablement les dignitaires élus. Si le Genius apparaissait, aux yeux des *ingenui* dont se composaient les familles de *Ῥωμαῖοι* établies à Délos, comme la plus éminente des divinités adorées dans la maison, le *Lar familiaris*, apparenté d'aussi près que possible avec les *Lares compitales*, était de toutes ces divinités non seulement celle qui ralliait autour de l'autel le plus grand nombre de fidèles, mais encore la plus populaire dans tous les sens du mot, et grâce à la participation active des serviteurs à la cérémonie domestique et aux jeux des *Compitalia*, celle dont le culte était, sans comparaison, le plus vivant.

9. L'examen des peintures consacrées au Lare corrobore aussi certaines des conclusions hypothétiques auxquelles étaient arrivés, par une autre voie, les érudits qui ont commenté les inscriptions de Délos où se rencontre le nom des Compétaliastes. M. J. Hatzfeld (3) a supposé que l'organisation à la tête de laquelle étaient placés ces *magistri* au nom grec, ne présentait point le caractère révolutionnaire que devaient prendre à Rome, vers le même temps ou un peu plus tard, les *collegia*, composés pareillement d'esclaves et d'affranchis, par les soins desquels étaient célébrées les *Compitalia*. Aux indices sur lesquels se fonde cette opinion, il convient d'en ajouter un autre : celui qui résulte de la complaisance évidente avec laquelle les chefs de famille ont laissé les peintres

(1) Ci-dessus, p. 168 et n. 2.

(2) CHAMONARD, *Délos*, VIII, p. 72-73 ; PLASSART, *BCH*, 1916, p. 162-63

(3) Ci-dessus, p. 169 et n. 3.

qui décoraient d'après leurs ordres l'autel domestique et ses abords, attribuer un si vaste champ à des représentations où eux-mêmes ne paraissaient guère, et qui montraient au contraire, sous tant d'aspects, le serviteur associé à la religion de ses maîtres, du moins aux manifestations du culte où rien n'empêchait qu'il fût admis (1). Même remarque au sujet des inscriptions, tracées au pinceau à côté de certaines figures, dans l'intention de faire connaître à la divinité, sans erreur possible, le nom des fidèles auxquels revient le mérite de l'offrande (2). Ce n'est point là un privilège réservé au *pater familias* et à ceux de ses proches dont il est assisté : l'esclave, tout comme l'ingénu, peut prétendre à cette désignation nominale, dont l'effet est de lui assurer des titres personnels à la reconnaissance divine. Si les dédicaces des Compétaliastes à la *Dea Roma* et à *Fides* (3) doivent être considérées comme l'expression du loyalisme dont se piquaient, à l'égard des Italiens de Délos, leurs esclaves d'origine grecque ou orientale, en retour il paraît bien résulter de l'interprétation des revêtements historiés qu'en accordant aux serviteurs de la maison une si large place sur les peintures inspirées par le culte privé, le chef de famille consacrait en quelque sorte, par ce témoignage solennel, leur participation périodique aux cérémonies célébrées devant l'autel domestique en l'honneur du Lare.

10. Au Genius et au Lare, patrons naturels le premier des membres mâles de la famille, le second de quiconque fait partie, à quelque titre que ce soit, de la *familia*, s'opposent d'autres dieux domestiques, qui ne font pas acception de personnes et ne s'intéressent qu'indirectement aux habitants de la maison. Leurs attributions primordiales les attachent aux abords de la demeure plutôt qu'à la demeure elle-même. Ils montent en permanence, autour de celle-ci, une garde défensive, écartant de l'entrée, par leur présence même, tout ce qui est mauvais, malfaisant ou fu-

(1) Ci-dessus, p. 169 et 170 n. 4.

(2) Ci-dessus, p. 68, 2^o.

(3) HATZFELD, *Les trafiq. it.*, p. 344 et n. 2 ; P. ROUSSEL, *Délos c. ath.*, p. 223 et 275.

neste. L'action coercitive qu'ils exercent en dehors de l'habitation, mais dont bénéficient par contre-coup les fidèles que celle-ci abrite, s'explique par le pouvoir prophylactique dont jouit leur image : elle émane en quelque sorte de l'effigie divine et rayonne autour d'elle, s'affaiblissant par la distance. Le culte de ces divinités est donc déterminé par des conditions de lieu, tandis que celui des précédentes traduit à sa manière des distinctions sociales.

11. Hercule (1), Mercure (2), et probablement aussi Hécate (3) sont les divinités honorées par les *Ῥωμαῖοι* de Délos en vertu des croyances que nous venons de définir. Là même où d'autres idées religieuses se superposent ou se mêlent à celles-là — le fait s'est produit à tout le moins pour ce qui est des deux dieux (4) —, elles n'altèrent pas assez profondément les premières pour en annihiler les effets : Hercule plus ou moins assimilé au Genius (5), Mercure devenu le dieu du commerce et du lucre (6) gardent pourtant, parmi leurs fonctions essentielles, la surveillance extérieure du logis.

12. Il est remarquable en outre qu'à deux endroits ces dieux exercent ensemble leur rôle de défenseur, postés symétriquement aux abords d'une même demeure : ici, une niche a été réservée à chacun d'eux à droite et à gauche de la porte (7) ; là, les deux images se répondent, l'une plus grande, l'autre plus petite, d'un côté à l'autre d'une montée d'escalier, entrée particulière d'un premier étage où l'on accédait directement en venant de la rue (8). Que le peintre, chaque fois qu'il l'a pu faire, ait rapproché de la porte ces images préservatrices, rien de surprenant à cela, puisqu'elle est le passage par où pénètrent dans l'habitation non seulement les visiteurs que l'œil aperçoit, mais

(1) Ci-dessus, p. 232 sq.

(2) Ci-dessus, p. 258-59.

(3) Ci-dessus, p. 352 et 353-54.

(4) Pour Hécate aussi, à ce qu'il semble : ci-dessus, p. 321-22.

(5) Ci-dessus, p. 235 sq.

(6) Ci-dessus, p. 245-250, 261.

(7) *DRP*, n° 22, p. 118, l. 1 (cf. ci-dessus, p. 246 n. 5, 2°) et *DRP*, n° 22, p. 119, l. 32. — Voir aussi ci-dessus, p. 317-18.

(8) *DRP*, n° 12, p. 91, l. 24 et 92, l. 8.

encore toutes les puissances invisibles qui peuvent apporter avec elles le mal (1). Le couple Hercule-Mercure se rencontre sur d'autres monuments, inspirés par la religion domestique romaine, dont peut-être le sens n'avait pas été jusqu'ici dégagé avec une exactitude parfaite (2) : il est probable que l'origine de cette association doit être recherchée, hors de Délos comme à Délos, dans les vieilles croyances relatives à la sécurité de la maison — par conséquent de la famille —, que les deux protecteurs divins sont chargés d'assurer, tantôt isolément, tantôt conjointement, mais toujours suivant les mêmes principes et contre les mêmes ennemis.

13. Quelle place occupe sur les revêtements de Délos une autre série de divinités, celles dont les attributions fondamentales ne comportent ni la garde du logis, ni la protection de tel ou tel groupe de fidèles, mais que le libre choix du maître de la maison a admises dans le sanctuaire privé, à côté des divinités proprement domestiques ? Le nombre de ces Pénates — en prenant ici le mot non dans son acception primitive, mais au sens bien plus étendu qu'il a reçu par la suite (3) — est, dans plusieurs maisons de Pompéi, très élevé (4) : sur de vastes panneaux, s'aligne en une seule rangée, ou se répartit entre plusieurs zones superposées tout un peuple de dieux et de déesses, les uns de provenance italienne, les autres d'origine étrangère, certains rarement représentés, d'autres présents sur la plupart des peintures, toutes images dont la diversité incohérente répond à l'infinie variété des traditions familiales ou des croyances individuelles, dans le milieu pompéien. Cette abondance d'effigies divines, c'est-à-dire de cultes rattachés par un lien plus ou moins ténu à celui des vieilles divinités tutélaires honorées dans toutes les maisons, existe-t-il pareillement à Délos ?

(1) OGLE, *Am. J. Philol.*, 1911, p. 254.

(2) Voir les monnaies de *gentes* romaines signalées ci-dessus, p. 317 et n. 4, et aussi les divers monuments indiqués par PETER, ap. ROSCHER, *Lexicon*, I, 2, *Vorläuf. Nachtr.*, s. v. *Hercules*, col. 2961.

(3) HELBIG, *Wdgm.*, nos 60 sq.

(4) Par exemple R. *Mitt.*, 1901, p. 319 = *Not. Sc.*, 1899, p. 340 ; R. *Mitt.*, 1890, p. 251.

14. A cette question, l'état des monuments, souvent fort incomplets, ne permet pas d'apporter une réponse tout à fait catégorique. Toutefois, il importe de rappeler que, d'après les observations exposées au cours des précédents chapitres, la plupart des divinités anthropomorphiques dont les peintres ont laissé l'image à Délos — ce sont celles-là même que l'on pourrait être tenté d'assimiler aux Pénates pompéiens — ont été mises en scène sous l'influence d'idées religieuses assez différentes de celles qui viennent d'être définies, à la fois plus constantes et moins subjectives, parce qu'elles se relient plus étroitement au vieux fond de croyances, universellement répandues, sur lesquelles repose tout l'édifice de la religion privée dans les familles romaines. Hercule (1) et *Liber* (2), dieux procréateurs, donnent à la force vitale dont le *Genius* est l'expression abstraite un corps fait à l'image de l'homme ; *Silvanus* (3) n'est autre, sur l'autel domestique, que l'incarnation hybride de certains *numina* des Lares ; Hercule (4) encore et *Mercure* (5) se révèlent comme les gardiens extérieurs de la maison, et leur image, fixée à la muraille dont elle inspecte et défend les abords, n'exerce pleinement son action et n'offre tout son sens — du moins à l'origine — qu'à cette seule place.

15. Un fait indique pourtant que l'une au moins de ces divinités était invoquée par les fidèles non seulement au titre domestique, mais pour d'autres raisons encore : c'est l'association de *Liber* et de ses deux parèdres, *Cérès* et *Libera* (6). Si, comme nous l'apprennent certaines traditions antiques (7), celle-ci était censée présider à la conception tandis que le dieu portant le même nom veillait à la génération, nul doute que *Libera* n'ait été fort voisine de la *Juno* qui protège la *matrona* à tous les moments de sa vie, mais personnifie surtout son rôle d'épouse et sa fécon-

(1) Ci-dessus, p. 235 sq.

(2) Ci-dessus, p. 267 sq.

(3) Ci-dessus, p. 328 sq.

(4) Ci-dessus, p. 420-21.

(5) *Ibid.*

(6) Ci-dessus, p. 264 sq.

(7) Ci-dessus, p. 267-68.

dité maternelle (1) : notion exactement symétrique à celle du Genius, en ce qui concerne le *pater familias*. A ce compte, il semblera naturel que *Libera* ait trouvé place à côté de *Liber* sur les peintures consacrées aux dieux de la famille. Mais il en est autrement de Cérès, qui demeure étrangère à toute fonction d'ordre génital. Ce n'est point le culte privé, mais la religion officielle, qui, joignant au couple procréateur la vieille déesse indigène de la germination et de la vie végétale, plus ou moins confondue avec la Déméter hellénique, a constitué la trinité à la mode italienne que Rome a de bonne heure introduite dans son panthéon (2). S'il est sûr que le sentiment des affinités profondes existant entre le Genius et *Liber* — et pareillement entre la *Juno* et *Libera* — n'est pas resté étranger à la décision qui a fait placer sous le patronage de ces divinités l'habitation de Délos à la porte de laquelle elles étaient peintes, ce sentiment n'a pas été toutefois assez puissant pour faire rompre l'association traditionnelle des trois figures divines, et exclure celle d'entre elles qui ne porte aucun intérêt particulier à la vie familiale. En même temps que *Liber* et *Libera* sont, aux yeux de leurs adorateurs, une des formes multiples revêtues par les puissances tutélaires grâce auxquelles l'union conjugale s'accomplit et porte ses fruits, *Liber*, Cérès, *Libera* apparaissent aux mêmes fidèles comme les trois divinités, d'un rang plus insigne, que la cité elle-même honore conjointement dans un temple commun.

16. Ainsi comprise, la représentation de cette triade prend une importance exceptionnelle parmi les images auxquelles elle est jointe : elle relie à la religion publique les croyances et les pratiques adoptées, en leur particulier, par les *Ῥωμαῖοι* qui l'ont fait tracer (3). Or, tel est précisément le rôle que remplissent, sur les revêtements pompéiens où sont mis en scène des Pénates, certaines de ces divinités. A la porte de deux maisons, douze figures

(1) Ci-dessus, p. 415 et n. 5.

(2) Ci-dessus, p. 264.

(3) La même interprétation est sans doute valable aussi pour le buste de *Sol* étudié ci-dessus, p. 273 sq. Toutefois le témoignage du monument est d'une moindre valeur, en l'absence de toute donnée précise sur l'emplacement occupé par le disque de stuc à la surface duquel était tracée cette image : *DRP*, n° 25, p. 147, l. 7 sq.

d'Olympiens, alignées couple par couple, figurent les *Penates publici* de la cité romaine, adjoints aux dieux proprement domestiques dans la garde de la demeure et de ses habitants (1). Et c'est, comme on sait, par une idée du même genre que doit être expliquée la présence, sur un grand nombre d'autres peintures, de la Vénus dite pompéienne, protectrice par excellence de la ville depuis l'établissement dans ses murs de la colonie fondée par Sylla (2). Les Italiens qui résident à Délos, ne formant point une colonie, ne sauraient invoquer, sur leurs autels domestiques, une puissance tutélaire de tout point comparable à celle qui préside aux destinées de la bourgade campanienne romanisée : mais le fait ne leur interdit point de mêler à leur religion privée celle de la cité ; les divinités officielles qu'ils mettent au nombre de leurs Pénates ont leur temple non à Délos, mais à Rome même.

17. Toutefois, c'est là le seul cas où l'on constate, sur les revêtements étudiés ici, la présence d'une divinité ne possédant point, par quelqu'un deses *numina*, des attributions en rapport avec le culte familial et domestique. Sans doute il est possible que le fait se soit produit d'autres fois encore, dans la partie aujourd'hui détruite de ces monuments, la plupart très incomplets. Mais de toute manière, il paraît probable que le panthéon familial n'a point accueilli, à Délos aussi libéralement qu'à Pompéi, tous les Pénates, de provenance diverse, qui, dans la seconde de ces villes, ont fini par occuper, sur les enduits peints, autant et plus de place que les protecteurs attitrés de la famille : Jupiter (3) Minerve (4), Mars (5), Bacchus (6), la Fortune (7), etc., tan-

(1) HELBIG, *Wdgm*, n° 7 ; *Not. Sc.*, 1911, p. 418 sq. et fig. 1-3.

(2) HELBIG, nos 60, 65, 66 ; *Not. Sc.*, 1912, p. 138-39 et fig. 1 ; 1912, p. 177, fig. 2 ; etc.

(3) HELBIG, nos 60, 67, 69^b ; *Bull. Inst.*, 1885, p. 179 ; *Not. Sc.* 1879, p. 283, etc.

(4) HELBIG, n° 60^b ; *Not. Sc.*, 1915, p. 284-85 et fig. 2.

(5) HELBIG, n° 70.

(6) HELBIG, nos 66^b, 77, 82 ; SOGLIANO, *PM*, nos 32, 38, 39 ; *R. Mitt.*, 1890, p. 251.

(7) HELBIG, nos 73-75 ; SOGLIANO, n° 38 ; *Bull. Inst.*, 1884, p. 130 ; 1885, p. 159.

tôt isolés, tantôt associés l'un à l'autre suivant un choix dont on n'aperçoit pas toujours les raisons ; parmi eux, ou figurées à part, des divinités étrangères par leur origine à la mythologie gréco-romaine, les unes ayant reçu de bonne heure droit de cité à Rome, telle Cybèle (1), les autres conservant au contraire, malgré des assimilations superficielles, leur caractère exotique, telles Sarapis, Isis, Anubis, Harpocrate (2). L'existence à Délos de sanctuaires consacrés à plusieurs des divinités égyptiennes ou syriennes, dont le culte se répandait alors dans le bassin oriental de la Méditerranée, le fait que les *Ῥωμαιοί*, tout comme les autres éléments de la population, participaient en qualité de dédicants aux honneurs rendus à ces divinités (3), n'ont nulle part provoqué l'introduction de quelqu'une d'entre elles dans le décor figuré du sanctuaire domestique. Bien mieux encore, le voisinage du grand sanctuaire de l'île paraît n'avoir exercé, lui non plus, aucune influence profonde (4) sur le culte traditionnel des familles italiennes, dont la dévotion à l'égard d'Apollon et de la triade apolinienne est pourtant attestée par de multiples témoignages (5).

18. On comprend, au demeurant, que la religion domestique romaine ait été, chez les Italiens résidant à Délos, bien moins accueillante qu'elle ne le sera, un siècle et demi plus tard, chez les descendants des colons établis à Pompéi par Sylla. La différence des mœurs répond à celle des temps et des lieux. Il est naturel que les *Ῥωμαιοί* de Délos aient veillé, plus jalousement même que ceux de leurs compatriotes demeurés à Rome ou en Italie, sur l'intégrité du dépôt qu'ils avaient reçu de leurs ancêtres et dont ils devaient compte à leurs descendants : vivant sur une terre étrangère, ces fidèles avaient le devoir de se montrer aussi conservateurs et exclusifs que possible, à l'égard de tout

(1) HELBIG, n° 72 ; *Not. Sc.*, 1912, p. 110 et fig. 7.

(2) HELBIG, nos 79, 80, 81.

(3) ROUSSEL, *Délos c. ath.*, p. 251 (divinités égyptiennes) ; p. 255 (divinités syriennes).

(4) Seuls les faits signalés ci-dessus, p. 321 et 322 n. 1, traduisent cette influence, bien superficielle en somme.

(5) ROUSSEL, *op. l.*, p. 215, 273.

ce qui touchait aux *sacra* de la famille, partie la plus précieuse de leur patrimoine héréditaire.

19. Le culte de Vesta (1) est si étroitement lié à celui du Genius et du Lare, qu'il convient de mettre cette divinité tout à fait à part parmi les Pénates auxquels les historiens de la religion domestique romaine l'ont souvent réunie sans faire à ce sujet toutes les distinctions nécessaires. Sans Vesta, ni la libation accomplie en l'honneur du Genius à l'occasion du *natalis*, ni le sacrifice offert au Lare le jour des *Compitalia* ne sauraient s'accomplir, puisque Vesta n'est autre que la flamme elle-même, qui consume les chairs de la victime et absorbe le vin pur, déversé par la *patera*. Les monuments découverts à Délos — et ici le témoignage des deux *omphaloi* sculptés, dont nous avons signalé plus haut l'importance (2), ajoute beaucoup à celui des peintures avec lesquelles ils sont apparentés — traduisent par une figure symbolique les rapports étroits de Vesta et du Genius : celle qui montre, enroulé autour de la pierre aux contours arrondis où réside la déesse, le serpent, hôte familier du foyer et incarnation primitive du Genius (3). Il semble que cette image, vénérable entre toutes par la double série de croyances qu'elle évoque, se soit, dans les maisons italiennes de l'île, suffi à elle-même : nulle part ne s'est rencontré jusqu'ici l'équivalent, sous quelque forme que ce soit, de la curieuse représentation, plus compréhensive encore, qui, dans une cuisine de Pompéi, complète la trinité domestique en plaçant de chaque côté de l'omphalos, étreint par les anneaux du serpent, l'effigie jumelle des Lares (4). Il est donc permis de supposer que les affinités sont, à Délos, plus profondes entre Vesta et le Genius qu'entre Vesta et le Lare, ou du moins que la dignité prééminente des deux premières divinités, plus religieusement maintenue dans cette ville qu'elle ne le sera ensuite à Pompéi, permet aux fidèles d'établir une association intime où toutes deux figurent au même rang, tandis que l'humilité relative de sa condition en exclut encore le Lare.

(1) Ci-dessus, p. 278 sq.

(2) Ci-dessus, p. 280 et n. 2.

(3) Ci-dessus, p. 280 sq.

(4) Ci-dessus, p. 291 et n. 3 ; 295 sq.

20. Enfin, il importe aussi de ne point confondre tout à fait avec les Pénates l'être singulier dont l'image est jointe, sur l'une des peintures de Délos, à celles de *Liber*, de Cérès, et de *Libera* (1). On a indiqué plus haut quel sens il convient d'attribuer à la figure du Sagittaire, représentation de la puissance astrale, adorée à titre personnel par le fidèle à la naissance duquel elle a présidé, et destinée à disparaître, après lui, du sanctuaire familial (2). C'est là un apport d'origine nettement étrangère, aussi différent que possible de tous les éléments, énumérés jusqu'ici, qui constituent le fond national de la religion domestique romaine. La présence de cette effigie ajoute encore à la complexité des croyances qu'illustre la composition sur laquelle elle a trouvé place (3). Celle-ci se distingue en effet de toutes les autres par le nombre et la diversité des traditions religieuses qui s'y expriment. On y discerne d'une part l'appoint de Rome et celui de la Grèce, fusionnés de longue date, d'autre part celui de l'Orient, juxtaposé plutôt qu'associé aux deux premiers : la trinité italienne *Liber*, Cérès, *Libera*, plus ou moins confondue avec les trois divinités d'Eleusis, Déméter, Perséphone, Iacchos-Dionysos, sous l'influence du culte officiel romain (4) ; *Liber*-Dionysos substitué au Genius en vertu de l'une des attributions les plus anciennes et les plus populaires de la vieille divinité latine (5) ; à côté de ces dieux d'une forme humaine, un signe astronomique aperçu pour la première fois dans le firmament par les mages chaldéens, devenu en pays oriental une puissance divine, accueilli comme tel par les Grecs, qui croyant reconnaître en lui une création de l'imagination hellénique, l'ont annexé sans scrupules à l'une des provinces de leur propre mythologie (6). Cette énumération (7), incomplète sans doute

(1) Ci-dessus, p. 337 sq.

(2) Ci-dessus, p. 339 sq.

(3) *DRP*, n° 9, p. 79-80, 2^e enduit (pl. IV ; cf BULARD, *PMD*, fig. 24, p. 75).

(4) Ci-dessus, p. 265.

(5) Ci-dessus, p. 267 sq.

(6) Ci-dessus, p. 338 sq.

(7) Elle prendra plus de sens encore, si l'on se souvient que les représentations plus anciennes, recouvertes par celles dont il vient d'être parlé (*DRP*, n° 9, p. 78-79, 1^{er} enduit) et dépendant de la même demeure qu'elles,

comme la peinture elle-même, ne laisse pas néanmoins de bien montrer à quel esprit éclectique, à quelles habitudes de syncrétisme aussi obéissait le *Ῥωμαῖος*, établi à Délos, qui a honoré, au moyen de ces images peintes, quelques-unes des divinités tutélaires auxquelles lui et les siens rendaient un culte. Mais, encore une fois, par la place qui y est faite aux superstitions astrologiques de provenance orientale, le monument offre un caractère tout à fait exceptionnel dans l'ensemble de la série à laquelle il appartient.

*
* *

21. On notera en second lieu que la religion domestique romaine présente à Délos, par certains de ses aspects, un caractère rural, en opposition avec le milieu urbain dans lequel elle est pratiquée, mais qui s'accorde d'autant mieux avec tout ce que la tradition nous permet de deviner au sujet des origines lointaines d'où dérive cette religion.

22. Le fait se traduit d'abord par la présence, sur les revêtements historiés, de divinités agrestes, que les habitants de la *villa* ont été les premiers à introduire dans leur panthéon domestique, sous l'influence des relations de constant voisinage qu'ils avaient nouées avec elles au cours des siècles. Silvanus en est le meilleur exemple (1) : dieu des forêts et des halliers,

sont consacrées à Mercure et aux Lares, eux aussi adorés, selon toute vraisemblance, par les habitants de la maison. Il se peut toutefois que la demeure ait changé de maître entre l'exécution des premières peintures et celle des secondes, c'est à dire que le culte de Mercure et celui des Lares n'ait pas été pratiqué par les mêmes fidèles que celui de la trinité *Liber-Cérès-Libera*, et du Sagittaire.

En tous cas rien n'invite à rechercher dans la plus récente des deux compositions autre chose que des effigies en rapport avec l'exercice de la religion domestique romaine. Il ne nous paraît pas légitime d'insister sur le caractère dionysiaque du monument, soit en le rapprochant, comme l'a fait M. J. HATZFELD (*Les trafiq. ital.*, p. 348 et n. 4) d'une dédicace d'*οἶνοπῶλαι* trouvée dans le même quartier (*BCH*, 1908, p. 429-30, n° 40), soit en proposant d'y reconnaître, avec M. S. REINACH, qui indique d'ailleurs cette hypothèse sous toutes réserves (*RPGR*, p. 346, texte du n° 2), une enseigne de magasin.

(1) Ci-dessus, p. 324 sq.

auquel se recommandent tous les défricheurs qui font reculer au profit de l'activité humaine, sous quelque forme qu'elle se manifeste, les limites du terrain boisé ou inculte, il s'est peu à peu écarté de son ancien séjour pour se rapprocher de la ferme et de ses habitants, étendant progressivement sa *tutela* sur les pâturages qui occupent le pourtour du domaine, sur les terres arables ou plantées d'arbres fruitiers, sur le jardin immédiatement contigu à la demeure, se postant, gardien divin, aux abords du seuil, le franchissant enfin pour s'associer, aux divinités proprement domestiques, dont il deviendra le compagnon sur les peintures qui ornent l'autel ou le mur auquel celui-ci s'adosse. — *Liber* est pareillement, en pays latin, une divinité d'origine champêtre (1) : personification de la fécondité universelle dont le renouveau est la condition et le signe, il est invoqué par le laboureur en faveur des récoltes et du bétail, avant de se confondre dans les maisons avec la puissance vitale qui perpétue la famille. Même remarque à propos de ses parèdres Cérès et *Libera*. — Enfin la place que tient à Délos, parmi les cérémonies du culte domestique, la fête des *Compitalia* (2) indique aussi l'existence d'un rapport fort étroit — la nature de ce lien sera précisée tout à l'heure (3) — entre les deux principaux *numina* des Lares, de plus en plus distincts l'un de l'autre à mesure que se transformera, dans la suite des temps, la religion romaine : d'un côté Lares du carrefour, attachés au domaine rural ou au *vicus* urbain, de l'autre Lares protecteurs de la maison et du foyer, à la ville comme à la campagne.

23. L'emplacement attribué au culte domestique dans l'habitation romaine de Délos révèle aussi l'influence persistante et tenace de ces traditions paysannes. Tout d'abord par la contiguïté immédiate de l'autel, ou des autels, et de la porte. Celle-ci a été de tout temps l'une des parties les plus sacrées de la construction privée (4), qu'il s'agisse du seuil, des jambages, de la

(1) Ci-dessus, p. 267 sq.

(2) Ci-dessus, p. 151 sq.

(3) Ci-dessous, § 30 sq.

(4) OGLE, *Am. J. Philol.*, 1911, p. 251 sq. ; 262 sq. — Les mêmes croyances existent à ce sujet pour ainsi dire en tout pays (H. CLAY TRUMBULL, *The Treshold Covenant*, Edinburgh, 1896, p. 1 sq.) : elles sont attestées en

baie elle-même qu'ils encadrent. La vénération dont est l'objet l'entrée de la maison n'est comparable, au témoignage de divers textes de date récente, mais conservant le souvenir de très vieilles croyances, qu'à celle dont jouit, à l'intérieur du logis, le foyer, centre de toute vie matérielle et religieuse (1). Le dieu qui veille sur la porte, et n'est autre, à l'origine, que la porte elle-même divinisée, Janus, doit à ces attributions, d'un intérêt capital aux yeux des fidèles, le privilège d'avoir été, dans la Rome des premiers temps, l'un des protecteurs les plus éminents non seulement de la famille, mais encore de la cité (2). Ces divers faits répondent assez mal à l'état de civilisation que nous fait connaître la vie urbaine des Romains vers la fin de la République, ou plus tard encore : ils s'éclairent au contraire d'une vive lumière, si l'on remonte — autant que les documents permettent de le faire — de quelques siècles en arrière, ou encore si l'on interroge, dans les établissements ruraux de l'époque la plus accessible à nos recherches, les vestiges encore vivants de ce passé directement insaisissable.

24. La *villa* primitive, à la fois lieu de refuge et lieu consacré, forteresse et sanctuaire, ne s'ouvre vers le dehors que par un passage unique, entouré de multiples défenses, soigneusement gardé à toute heure (3). Rien n'a été changé à cette disposition fondamentale ni au temps de Varron, ni lorsqu'écrivit Columelle : le *vilicus*, responsable vis-à-vis du maître de tout ce que contient la ferme, doit, d'après ces deux auteurs (4), être logé aussi près

diverses régions du monde grec : CH. PICARD, *BCH*, 1920, p. 60 sq. ; P. ROUSSEL, *Rev. Et. gr.*, 1921, p. 269 sq.

(1) ROSCHER, *Lexicon*, s. v. *Janus*, col. 34.

(2) NORMAN W. DE WITT, *The origin of the roman Forum*, *Class. Journ.*, 1918-19, p. 436 sq. — Voir aussi ci-dessus, p. 315-16. L'absence de toute représentation de Janus sur les peintures de Délos est peut-être due au hasard des découvertes : le fait est, en tous cas, digne de remarque, même si l'on se rappelle combien peu de place a tenu ce dieu dans la religion populaire des Romains, malgré le nombre et l'ancienneté des traditions qui se reliaient à son culte officiel : WISSOWA², p. 106-107.

(3) NORMAN W. DE WITT, *The primitive roman household*, *Class. Journ.*, 1919-20, p. 219 sq.

(4) VARRO, *R. r.*, I, 13, 2 : *Vilici proximum januam cellam esse oportet, eumque scire qui introeat aut exeat noctu quidve ferat, praesertim si ostia-*

que possible de la porte, même lorsqu'un autre esclave remplit, sous ses ordres, les fonctions d'*ostiarius* ; ainsi rien ne l'empêchera de contrôler, personnellement et de près, les entrées et les sorties, de visiter tout paquet ou toute charge suspects, d'avoir nuit et jour l'œil ou l'oreille au guet. A cette surveillance, malgré tout intermittente, qu'exercent les sens imparfaits des mortels, il est souhaitable que les divinités protectrices de la famille et de la demeure ajoutent le renfort de leur vigilance, sans cesse en éveil : leurs images prophylactiques (1), l'autel sur lequel elles sont adorées et près duquel elles se plaisent à hanter, gardent le seuil, qu'ils serrent de près ; et s'il arrive que le monument du culte, se dédoublant en deux constructions symétriques, cantonne de part et d'autre l'entrée, ce n'est pas seulement par suite de la munificence des fidèles, désireux de magnifier le culte qu'ils instituent à cette place (2), c'est encore et surtout afin de mieux garder, de droite et de gauche tout à la fois, le défaut de l'enceinte. L'usage de l'autel géminé traduit ainsi le même esprit de circonspection défensive qui a fait donner à Janus deux visages, orientés vers les deux directions opposées de l'espace.

25. Mais d'autres souvenirs de la vie des champs ont contribué, plus encore que les précédents, à faire accoter l'autel domestique contre la façade de la maison. Si incomplètes, et parfois si obscures, que soient nos informations au sujet des cultes ruraux pratiqués pendant les derniers siècles de la République dans l'Italie romanisée, elles nous permettent pourtant de discerner le rapport qu'établissaient les croyances populaires entre les honneurs rendus à certaines divinités agrestes, et le droit de propriété dont jouissait le détenteur de la *villa* sur les terres qui entouraient celle-ci. Ces dieux, fixés au sol que la main de

rius est nemo. — COLUM., I, 6, 6 : *Vilico juxta januam fiat habitatio, ut intrantium exeuntiumque conspectum habeat.*

(1) Ci-dessus, p. 420.

(2) Ainsi est expliquée par M. WARDE FOWLER (*Duplicated altars and offerings in Virgil, Class. Rev.*, 1917, p. 163-67) le doublement des autels auquel font allusion plusieurs textes de Virgile : l'hypothèse est peut-être plausible en ce qui concerne les usages religieux auxquels se rapportent ces textes ; elles ne paraît pas devoir être introduite dans le domaine de la religion domestique.

l'homme a transformé, mêlés aux diverses formes de l'activité agricole par les plus apparents d'entre leurs *numina*, assument, par ailleurs, une autre tâche nettement définie : leur protection s'étend moins encore sur le domaine lui-même, ou sur les travailleurs de tout ordre par lesquels il est mis en valeur, que sur les limites à l'intérieur desquelles il s'étend. Sans parler de *Terminus*, personnification de la borne plantée en terre, dont le culte fétichiste subsista dans les campagnes jusqu'à la fin du paganisme, deux divinités au moins ajoutent à des attributions mieux connues ces fonctions conservatrices, d'une importance sans égale aux yeux du paysan romain.

26. C'est d'abord Silvanus. On a rappelé plus haut (1) par quelles étapes la divinité des forêts, s'écartant peu à peu de son séjour d'élection, finit par pénétrer jusque dans le sanctuaire domestique. Mais cette émigration occasionnelle n'empêcha point Silvanus de demeurer avant tout l'habitant des vastes espaces boisés qui, à l'origine, encerclaient de toutes parts la clairière conquise par l'homme sur la nature : le domaine vierge du dieu commençait là même où cessaient les droits du cultivateur ou du pasteur. Ainsi, en veillant sur les confins du territoire dont il était demeuré le maître sans nul partage, Silvanus gardait aussi ceux de l'exploitation voisine. Par là s'explique sans doute qu'il soit devenu, aux yeux du défricheur dont la pioche avait fait reculer son empire, le *tutor finium* encore invoqué en ces termes par Horace (2). C'est sur la limite du *fundus*, non pas seulement au contact de la forêt, mais aussi là où commence, au lieu de celle-ci, un second domaine, mis en culture comme le premier, que se dresse l'autel du dieu : et la petite construction ne contribue pas moins à marquer la séparation entre les deux propriétés contiguës, que la rangée des grands arbres, eux aussi consacrés à Silvanus, entre lesquels elle s'intercale (3). Qualifié de *custos* (4) parce qu'il inspecte avec

(1) Ci-dessus, p. 335 sq.

(2) *Epod.*, II, 22. Voir ci-dessus, p. 335.

(3) Ci-dessus, p. 336.

(4) Ci-dessus, p. 334 et n. 1.

son habituelle vigilance les confins de la terre dûment possédée, Silvanus maintient aussi les limites tracées à l'intérieur du bien-fonds, suivant la nature du terrain et les exigences diverses des cultures : son autel ou son image s'élèvent d'une part sur la ligne de démarcation tracée entre les pâturages et les champs labourés, d'autre part entre ceux-ci et le jardin ou le verger qui entourent de près les bâtiments de la ferme ; avec l'enceinte qui protège l'enclos intérieur, commence le domaine du Silvanus *domesticus*, divinité presque aussi familière aux habitants de la *villa* que le Genius ou le Lare (1).

27. Par certains aspects du culte dont il est l'objet, celui-ci à son tour offre d'étroites ressemblances avec le *numen* de Silvanus que nous venons de définir. De même que Silvanus est parfois désigné sous le nom de *Lar agrestis*, de même le Lare ou les Lares sont comme lui des *custodes*, auxquels leurs adorateurs ruraux confient d'une part la garde de la maison, d'autre part celle du domaine, ou de certaines parties du domaine. Le rôle du *Lar familiaris* est trop connu pour qu'il soit nécessaire d'y insister ici :

Custos et cultor domus cui fuero adscriptus,

ainsi est définie par le dieu lui-même, mis en scène dans le prologue du *Querolus* (2), la fonction essentielle dont il s'acquitte pour le plus grand bien des fidèles. Et le même terme sert pareillement à désigner les deux Lares jumeaux, « *teclorum domuumque custodes* » (3), auxquels le Lare unique a fait place dans le sanctuaire familial, vers la fin de l'époque républicaine. Mais les Lares exercent aussi, hors de l'habita-

(1) Ci-dessus, p. 328-29 et 336, n. 1.

(2) *Querol.*, Prol.

(3) ARNOB., III, 41 (d'après Nigidius Figulus). — Le mot *pervigilare*, employé par OVIDE (*Fast.*, V, 142), caractérise aussi ces attributions du Lare :

Exagitant et Lar et turba Diania fures :

Pervigilantque Lares, pervigilantque canes.

Le Lare est ici, comme on voit, le défenseur de la propriété. D'autres textes sont plus nets encore : ils montrent que l'idée d'une surveillance exercée par ce dieu sur la maison s'associe à celle d'une propriété immanente dont

tion elle-même, leur vigilante surveillance : dans une de ses élégies (1), Tibulle les dénomme

...felicis quondam nunc pauperis agri
Custodes.

Et un texte de Calpurnius rappelle les dons offerts « *pomiferi Laribus... horti* » (2).

28. Enfin, si diversement interprétés que soient les textes concernant les *compita* et le culte qu'y recevaient les *Lares compitales*, il paraît bien difficile de ne pas admettre avec Wissowa (3) que cette pluralité ait englobé autant de Lares qu'il y avait de *fundi* autour du carrefour, chacun de ces dieux étant le *Lar compitalis* de l'un des domaines que limitaient, suivant l'usage romain, les voies convergentes (4).

29. Une inscription provenant de l'ancien Amiternum montre en effet que si les *Lares compitales* d'un même *compitum* sont, la plupart du temps, honorés conjointement, l'un d'eux peut fort bien être invoqué seul par les habitants du *fundus* dont il a la garde (5). Le fait est d'ailleurs confirmé par l'aspect que présente l'édifice consacré aux Lares du

cette surveillance est le signe. Le Lare qui récite le prologue de l'*Aululaire* (vers 3 sq.) possède la demeure où il habite :

*Hanc domum
Jam multos annos est quam possideo et colo.*

Dans le texte du *Querolus* cité quelques lignes plus haut (ci-dessus p. 433), le premier Lare s'exprime comme si son nom était inscrit sur quelque cadastre imaginaire, à côté des indications relatives à la maison dont il parle.

(1) I, 1, 19-20. — L'emploi des mots *Lar agrestis*, fût-ce pour désigner Silvanus (ci-dessus p. 328 et n. 11), est à rappeler à propos de ce texte.

(2) II, 64 :

*Nos quoque pomiferi Laribus consuevimus horti
Mittere primitias.*

CICÉRON oppose pareillement aux *delubra* des villes les *...in agris... Larum sedes...* (Leg., II, 8, 19) et indique que le culte de ces dieux a été établi *in fundo villaeque in conspectu* (ibid., II, 11, 27) : rien ne permet de supposer que ces termes s'appliquent exclusivement aux seuls Lares des *compita*.

(3) WISSOWA², p. 167 ; *Arch. f. Religionsw.*, 1904, p. 46-48.

(4) MOMMSEN, *Ges. Schrift.*, V, p. 456, 458.

(5) *Bull. arch. comm.*, 1908, p. 320 = *Not. Sc.*, 1908, p. 142.

carrefour (1) : plutôt qu'une chapelle collective, il convient d'y reconnaître un groupe de chapelles juxtaposées et, si l'on peut dire, soudées l'une à l'autre. A chacun des domaines correspond une ouverture ménagée dans le massif de maçonnerie qui forme la construction (2), et, en arrière, un étroit abri qui est, à proprement parler, le sanctuaire du dieu (3). L'autel s'élève en avant de l'entrée, mais à quelque distance (4) ; séparé de la *cella* dont il dépend, il est construit non plus sur l'aire étroite du rond-point, mais à la pointe extrême du territoire privé qui aboutit sur celui-ci. Autant de particularités par lesquelles se révèle un culte du même genre que celui de *Silvanus custos*, localisé sur les confins du *fundus*, afin d'exprimer, par son existence à cette place, les droits imprescriptibles du propriétaire qui prend soin de l'y perpétuer.

30. Les précédentes observations éclairent peut-être de quelque lumière les origines de l'usage auquel ont obéi les *ἱερῶν* de Délos, lorsqu'ils ont assigné à l'autel domestique l'emplacement si particulier qu'il occupe le plus souvent dans cette ville. A l'entrée de l'habitation urbaine comme aux extrémités du territoire entourant la ferme, la présence du monument consacré au culte indique et protège tout à la fois les confins du

(1) *Gromat. lat. vet.*, I, p. 302, l. 20 sq. et le commentaire de WISSOWA, *Arch. f. Religionsw.*, 1904, p. 47 sq. A la vérité, le texte n'indique pas le nom de la divinité à laquelle est consacré le sanctuaire collectif dont il décrit la singulière disposition. C'est ce qu'a fait remarquer avec raison SAMTER, dans l'article (*Arch. f. Religionsw.*, 1907, p. 370) où il a critiqué les théories de WISSOWA relatives à l'origine des Lares, mais non sans donner à cette observation une importance que peut-être elle n'a pas : en effet, le scholiaste de PERSE (IV, 28), commentant l'expression *pertusa compita*, employée par le poète, donne, sur les édifices qui s'élevaient aux carrefours, des détails qui ne permettent guère de douter que les sanctuaires décrits dans le premier passage ne soient aussi ceux qui s'élevaient aux *compita*. M. R. VALLOIS (*Rev. arch.*, 1924, II, p. 34) adopte comme nous, en ce qui concerne le texte des *Gromatici*, l'interprétation de WISSOWA.

(2) SCHOL. PERS., *ibid.* : *Compita sunt loca in quadrivis quasi turres.*

(3) *Ibid.* : *Merito pertusa, quia per omnes quattuor partes pateant.* *Gromat. lat. vet.*, p. 302, l. 23 : *Et aedes quattuor ingressus habeat.*

(4) *Gromat.*, *ibid.* : *Pedibus XV.* Cette distance coïncide sans doute avec le rayon moyen du *compitum*, mesuré depuis le pourtour de l'édifice central jusqu'à l'extrémité du domaine.

domaine privé. Mais le *fundus* se réduit ici à la demeure elle-même, puisqu'il ne saurait y avoir autour d'elle ni jardins ni vergers, ni cultures d'aucune sorte. Aussi est-ce tout contre la maison, mais toujours sur la limite entre la voie publique et la propriété dûment possédée, que s'élève l'autel ; comme si, la *villa* se resserrant sur elle-même à mesure que diminuait l'étendue de ses dépendances, le petit sanctuaire du *compitum* avait obéi au même mouvement de retraite, pour se rapprocher du lieu habité jusqu'à venir s'appliquer contre la muraille dont celui-ci est enclos.

31. Sa présence à cette place se justifie d'autant mieux qu'il importe davantage de marquer et de défendre les confins de l'enclave que forme, en terre étrangère, la maison habitée par les adeptes de la religion romaine. Le *Lar compitalis* de la villa italienne est voisin d'autres Lares de même nature, avec lesquels il a entretenu, de toute ancienneté, de bonnes relations de voisinage, honoré conjointement avec eux par une fête commune. Dans les villes romaines ou romanisées, l'autel du *compitum* est pareillement le lieu de rendez-vous où les habitants de plusieurs *insulae* s'assemblent, pour pratiquer le culte qui fait l'unité du *vicus*. La population d'origine italienne n'étant point, à Délos, groupée en un même quartier (1), chacune des maisons disséminées qu'elle occupe forme, au point de vue religieux, comme un îlot se suffisant à lui-même au milieu du domaine réservé à d'autres divinités, avec lesquelles ne frayent guère les protecteurs nationaux de la famille et du logis. La maison se confond ainsi avec le *vicus*, et c'est une raison de plus pour que le *compitum*, cessant de jouir d'une vie propre, lui soit en fait annexé (2).

(1) L'opinion contraire, soutenue par PERNIER (ap. DE RUGGIERO, *Dizionario epigraf. di antich. rom.*, II, 2, s. v. *Delus*, p. 1620), ne répond pas aux faits (P. ROUSSEL, *Délos c. ath.*, p. 275 et n. 5) : les observations présentées au cours de notre étude achèvent de lui ôter toute vraisemblance.

(2) L'hypothèse n'est pas en contradiction avec l'existence d'un culte des *Lares compitales* commun à toutes les maisons peuplées de *Ῥωμαῖοι*, et dont l'Agora dite des *Compétaliastes* aurait été le théâtre. Au demeurant, tout ce qui concerne l'organisation et la forme de ce culte, la part qu'y prenait l'association des petites gens etc., reste jusqu'ici du domaine de la conjecture. Il n'est même pas certain que la place où ont été découvertes

32. D'autre part, une contiguïté aussi immédiate ne pouvait que resserrer encore les liens, de tout temps étroits, entre les divinités proprement domestiques et le Lare autrefois chargé de veiller sur le territoire qui prolongeait la maison et appartenait au même maître. Si vivaces étaient demeurées, chez les héritiers des paysans romains transplantés à la ville, toutes les traditions liées aux cultes du dehors, privilège et signe de la propriété du sol, que le dieu du *compitum*, au lieu de continuer jusqu'au sanctuaire intérieur le repli qui l'avait amené au seuil de l'habitation, réussit au contraire à déplacer le lieu de culte traditionnel, en attirant à son autel les puissances tutélaires honorées jusque-là à l'abri du toit familial.

33. Le transfert s'accomplit, semble-t-il, sans difficulté pour ce qui est du *Lar familiaris*, uni par des affinités si étroites au *Lar compitalis* (1) : la communauté de l'autel et du culte entre ces deux *numina* d'une même divinité est sans doute la raison profonde par laquelle il convient d'expliquer la place attribuée aux *Compitalia* parmi les fêtes de la religion domestique, les réjouissances dont elles sont l'occasion pour tous les membres de la *familia urbana*, la verve parfois prolixe avec laquelle les peintres de Délos ont reproduit, sur le revêtement de l'autel et du mur, soit les rites auxquels donne lieu la cérémonie religieuse elle-même, soit les épisodes divers des *ludi*, soit enfin les préparatifs des *epula* qui terminent la journée (2).

34. Le Genius est un être d'une tout autre nature que le *Lar familiaris*, moins accommodant que celui-ci, parce qu'il jouit d'une dignité bien plus éminente aux yeux de tous les fidèles. Il cède à la vérité, comme les autres divinités domestiques,

les dédicaces des Compétaliastes soit bien celle où s'élevait le sanctuaire. (P. ROUSSEL, *op. l.*, p. 275 et 79, n. 4). En tous cas, vu la dispersion des maisons romaines dans les divers quartiers de l'île, l'assimilation d'une place de Délos, quelle qu'elle fût, avec un *compitum* ne pouvait être que le résultat d'une fiction inspirée par des conditions de vie particulières, et, de l'aveu même des fidèles qui l'acceptaient, fort éloignée des traditions universellement suivies, dans les campagnes ou les villes d'Italie, en ce qui concernait le culte des Lares aux carrefours.

(1) Ci-dessus, p. 79 sq.

(2) Ci-dessus, p. 395 sq., 415 sq.

à l'attraction exercée par l'autel de la rue sur les cultes primitivement célébrés à l'intérieur de la maison : mais rien ne saurait lui faire céder le pas même au dieu qui a jusque-là possédé, et possédé seul, le monument vers lequel il émigre. Par la primauté indiscutée du Genius s'explique le singulier compromis dont les effets ont été signalés plus haut (1) : sur un autel qui n'est point, en réalité, le sien, et dont l'emplacement convient à la religion non du Genius, mais du Lare, c'est le Genius et non le Lare qui occupe, dans tous les cas sans exception, la place d'honneur.

35. Parmi les divinités domestiques, Vesta est sans nul doute celle qui devait le plus malaisément s'adapter au séjour que lui offrait l'autel du carrefour déplacé. S'il arrive parfois que la flamme sacrée, excitée par le grand air, brille d'un éclat plus vif en un lieu hypèthre, elle y court aussi plus de risques, et s'y entretient avec plus de peine : le culte de Vesta est, par excellence, un culte intérieur, fait pour être célébré à l'abri des intempéries, dans une salle enclose de murailles. Et telle est en effet la forme qu'il a prise à l'origine dans la maison romaine, les monuments de Délos eux-mêmes l'attestent, bien qu'ils illustrent un état plus récent des croyances. On y relèvera en effet les deux particularités suivantes, l'une et l'autre explicables par la transformation des usages anciens, sous l'influence des circonstances que nous venons de définir.

36. La première est l'existence de l'édicule qui couronnait certains autels (2), et sous lequel s'abritaient sinon la flamme elle-même au moment du sacrifice — celle-ci jaillissait en avant de la petite construction plutôt qu'au-dessous d'elle —, du moins les charbons ardents qui couvaient à tout moment sous la cendre amoncelée, et permettaient de ranimer le feu en un instant. La singulière combinaison de l'autel et du capuchon qui s'y appose, est peut-être le fait le plus inattendu qu'aient révélé, en ce qui concerne la religion domestique, les fouilles

(1) Ci-dessus, p. 401 sq.

(2) Cette construction, qui prend des formes diverses, fait l'objet d'une description détaillée dans *DRP*, p. 32 sq. ; on trouvera, *ibid.*, p. 32, n. 9, la liste des sept monuments au-dessus desquels elle s'est conservée.

de Délos. Par cette addition d'un élément adventice, sans lequel serait impossible l'entretien du foyer perpétuel, se manifeste, croyons-nous, l'adaptation de l'autel du *compitum* à un culte pour lequel il est bien certain qu'il n'était point fait (1).

37. L'aspect donné, sur les revêtements d'autel au fétiche omphaloïde de Vesta indique pareillement que cette idole était originairement destinée à prendre place non dans la rue, au voisinage du seuil, comme le bétyle d'Apollon Agyieus, mais à l'intérieur de la maison, probablement aussi près que possible du foyer qui y était lui-même logé. En effet, sur toutes les peintures où se voit cet objet sacré — à l'exception d'une seule —, le peintre a pris soin de représenter, en même temps que lui, le moelleux support qui en est inséparable : un ample coussin recouvert d'une étoffe de couleur vive, bleue (2) ou verte (3), dans l'épaisseur duquel la pierre enfonce de tout son poids ; aux angles, fortement rebondis, est cousu — du moins sur l'un des revêtements (4) — un ornement en forme de boule, témoignage de la recherche apportée par les fidèles à la confection d'un accessoire qui approche de si près la divinité. L'association de l'omphalos et du coussin suffirait à indiquer le caractère du culte dont le premier était primitivement l'objet : seul un changement profond dans les pratiques liées à ce culte peut expliquer qu'on en soit venu à figurer hors de la maison une idole si visiblement faite pour être conservée dans les *penetralia*, à l'abri de la pluie qui détériore les étoffes, et du soleil qui en mange les couleurs.

38. Ainsi, tout en nous faisant connaître l'existence de l'autel extérieur à l'entrée de la plupart des habitations occupées par des *ῥωμαῖοι*, les découvertes de Délos évoquent aussi le

(1) On notera d'ailleurs que l'abri dont nous parlons se rencontre, au moins une fois (*DRP*, p. 32, n. 9, 7°), à l'intérieur de la maison : il n'est pas autrement surprenant que l'influence des autels extérieurs se soit ainsi exercée sur ceux qui, dans certaines habitations, étaient demeurés à leur ancienne place.

(2) *DRP*, n° 4, p. 68, l. 15, 22, 24 et 31 (pl. III, 2, *b* et *d* ; cf. *PMD*, pl. III A).

(3) *DRP*, n° 22, p. 118, l. 10 et 119, l. 9 (pl. X, 1 ; cf. *PMD*, pl. V, fragment *a*).

(4) *DRP*, p. 119, l. 1.

souvenir d'une époque antérieure, où la religion privée était pratiquée, d'une manière plus conforme à sa véritable nature, dans la demeure elle-même : et c'est sans doute par un attachement particulier aux anciennes traditions qu'il convient d'expliquer la présence exceptionnelle du sanctuaire domestique à l'intérieur de plusieurs d'entre ces logis (1). En tous cas, la célébration du culte au dehors entraînait de multiples inconvénients, variables avec l'aspect des lieux : moins sensibles lorsque la rue était large, ou quand, se terminant en impasse, elle formait comme une dépendance des deux ou trois maisons vers lesquelles elle conduisait — on a rappelé ailleurs (2) que les autels extérieurs étaient souvent bâtis le long de ces deux genres de voies —, ils avaient pour effet de rendre fort compliqué l'accomplissement des rites, là où le mur de façade bordait une voie à la fois passagère et étroite, coïncidence fréquente à Délos (3), et sans doute aussi dans bien d'autres villes italiennes ou peuplées d'Italiens.

39. Il est donc probable que les raisons de commodité ne furent pas étrangères à la nouvelle transformation des usages qui, avant la catastrophe des villes campaniennes, avait provoqué le retour de l'autel domestique à l'intérieur de l'habitation (4). Mais des considérations d'ordre pratique n'auraient point suffi à faire admettre l'idée de ce déplacement, s'il n'avait été suggéré, d'autre part, aux fidèles par des faits touchant de plus près encore à la vie religieuse des Romains. On a indiqué plus haut (5) quelles furent, en ce qui concerne l'iconographie des Lares, les conséquences des mesures prises par le Sénat en vue de prévenir les désordres auxquels avaient fini par donner lieu, à Rome, la préparation et la célébration des *Compitalia*. Si vraiment la méfiance à l'égard des manifestations populaires dont cette fête était devenue le prétexte suffit, comme nous le pensons, à faire proscrire des peintures destinées à honorer les

(1) *DRP*, p. 12 et 14.

(2) *DRP*, p. 15 et n. 3, 4 et 7.

(3) *DRP*, p. 15 n. 5.

(4) *DRP*, p. 17.

(5) Ci-dessus, p. 213-14.

divinités domestiques tous les sujets, en si grande faveur à Délos, qui commémoreraient les *ludi compitalicii* et les réjouissances liées à ces jeux, il se pourrait que le même sentiment eût aussi décidé les chefs de famille à rompre le lien qui rattachait la religion dont ils avaient la garde au culte, devenu suspect, dont le *compitum* était à l'origine le théâtre. Rentré à l'intérieur de la maison, l'autel était, par là-même, rendu sans partage aux puissances tutélaires, protectrices de la famille et du logis familial, qui avaient été, aux temps les plus anciens, adorées à cette place : et le *Lar familiaris*, patron naturel de la classe servile, mais non fauteur de désordres, reprenait auprès du Genius et de Vesta, le rang subalterne que la tradition lui assignait, sans que les décorateurs pussent songer désormais à lui réserver la plus grande partie des peintures dont ils historaient le monument consacré au culte, ou les murs voisins.

40. Mais quelle qu'en eût été la durée, le séjour fait par l'autel de la maison à la limite extérieure de la construction ne pouvait manquer de laisser sa trace dans les croyances et les pratiques adoptées par la religion domestique, à la fois fidèlement conservatrice et en perpétuelle évolution. Par cette émigration momentanée s'expliquent bien des particularités dont l'origine demeurerait autrement tout à fait obscure. Ainsi, celles qui ont été signalées au cours du chapitre XI, à propos de Vesta (1) : comment des liens étroits se seraient-ils noués entre le culte de cette déesse et celui de Janus, si l'autel, séjour de Vesta, ne s'était trouvé, à un certain moment, tout proche voisin de la porte, que personnifie Janus (2) ? Pareillement, plus d'un témoignage met en lumière le rapport qui subsiste entre les Lares et la porte de la maison, même à l'époque récente où ces dieux sont adorés à l'intérieur du logis, soit au voisinage du foyer, soit dans quelque une des salles d'habitation ou d'apparat. Tels, pour ne citer que cet exemple, les textes concernant l'un des plus curieux usages auxquels donne lieu la célébration des *Compitalia*, celui qui consiste à suspendre près de l'entrée de

(1) Ci-dessus, p. 315-17.

(2) Voir aussi les faits signalés ci-dessus, p. 313-14, à propos, par exemple, des rapports de Vesta et du seuil.

chaque demeure, dans la nuit qui précède la fête, des poupées (*maniae*) et des pelotes de laine (*pilae*), en nombre égal les premières aux *ingenui*, les secondes aux esclaves qui habitent la maison (1). Quelle qu'ait été à l'origine la signification de ce rite (2), devenu énigmatique aux yeux des anciens eux-mêmes, il n'est pas douteux qu'il n'ait été accompli en l'honneur des Lares et à l'endroit même (3) où les fidèles avaient, pendant un certain laps de temps, célébré le culte domestique de ces dieux (4).

*
* *

44. Les peintures qui font l'objet de la présente étude nous ont appris que les habitants des maisons où elles se rencontrent

(1) FESTUS, s. v. *Lanae effigies*, p. 121, *M* (ed. Lindsay, p. 108), *Pilae*, p. 239 *M* (*ibid.*, p. 273) ; MACROB., *Sat.*, I, 7, 34-35.

(2) Voir la discussion entre WISSOWA, *Arch. f. Religionswiss.*, 1904, p. 53 sq., et SAMTER, *ibid.*, 1907, p. 374-380 ; en dernier lieu, BOEHM, ap. PW-KROLL, s. v. *Lares*, col. 808-810, et R. VALLOIS, *Rev. arch.*, 1924, II, p. 33.

(3) *Suspensae pro singulorum foribus*. (MACROB., I, 7, 35). — Le rapprochement des textes énumérés ci-dessus, n. 1, montre que le rite était accompli indistinctement « *in compitiis* », ou « *pro singulorum foribus* » : le fait paraîtra particulièrement digne de remarque après les observations présentées ci-dessus, p. 435-36, au sujet des rapports existant entre le *compitum* et l'autel de la porte.

(4) Voir aussi les faits signalés par OGLE (*Am. J. Philol.*, 1911, p. 262 et n. 10) et par M^{me} MARG. C. WAITES (*Am. J. Arch.*, 1920, p. 253 et n. 4). — Le culte des Lares est, selon toute vraisemblance, l'un de ceux qui, par une « survivance » de l'usage si commun à Délos, ont été pratiqués, dans quelques maisons pompéiennes (*DRP*, p. 17) soit sur la façade, soit au voisinage immédiat de l'entrée. Enfin quelques textes (*PROP.*, V, 8, 50 : ... *ad primos Lares*) paraissent faire allusion à un sanctuaire des Lares tout proche de la porte.

Par le séjour de l'autel hors de la maison, à côté de l'entrée, s'expliquent aussi certains usages, signalés plus haut, auxquels continuaient à obéir les fidèles, même après que le lieu consacré au culte eût été transféré à l'intérieur de la demeure : ceux qui consistaient par exemple à suspendre près de la porte des couronnes (ci-dessus, p. 359 et n. 5 sq.) ou des bandelettes (ci-dessus, p. 378 et n. 4). Sans doute est-ce aussi en souvenir du même passé que, sur les peintures pompéiennes, tracées pourtant à l'intérieur des maisons, l'autel est représenté en plein air, parmi des touffes de feuillage, ou entre des arbustes (ci-dessus, p. 301-302).

pratiquaient, en pays grec, la religion domestique des Romains, adoptée, dès le temps où ont été exécutées ces images, par la plus grande partie de l'Italie romanisée (1). C'est pourquoi nous n'avons pas hésité à employer, en parlant des fidèles qui y sont mis en scène, le terme de *Ῥωμαῖοι*, d'un usage courant, dans l'épigraphie de Délos, pour désigner indistinctement toute la population d'origine italienne qui habitait la ville. Il reste toutefois à examiner si l'usage que nous avons fait du mot répond bien à certaines informations, étrangères au domaine de la religion proprement dite, que nous apportent, au sujet des mêmes personnages, les revêtements illustrés d'après leurs ordres. Nous voulons parler des inscriptions, à la fois trop rares et trop brèves, que les décorateurs ont parfois tracées au pinceau sur le stuc, à côté des figures qui y tiennent la première place (2).

42. Quatre de ces inscriptions — elles se réduisent à cette simple indication — nous révèlent le nom de celui ou de ceux qui accomplissent, en l'honneur de quelqu'une des divinités domestiques, l'acte rituel dont la peinture doit fixer le souvenir. Ainsi AGAT[ho] ou AGAT[hocles] est cet adorateur du Lare qui, sur un des revêtements, tend vers l'autel un plateau chargé de fruits, tout en guidant, de l'autre main, le porc destiné au sacrifice (3); et ΠΑΡΜ[ε]Ν[των] ce découpeur au travail qui, sur un autre monument, fend à grands coups de coutelas la tête de l'animal, détachée du corps et posée sur une table

(1) Voir, en particulier, pour ce qui est de l'Italie méridionale (cf. ci-dessous, p. 446), ROY MERLE PETERSON, *The cults of Campania* (*Pap. Monogr. Amer. Acad. Rome*, I, 1919, p. 33-34).

(2) Les peintures portant des inscriptions tracées au pinceau sont les suivantes (dans BULARD, *DRP*):

1° : n° 4, p. 67, l. 5 et fig. 7, p. 66; cf. *PMD*, pl. III.

2° : n° 9, p. 80, l. 11; cf. *PMD*, fig. 24, p. 75.

3° : n° 23, p. 125, l. 29; cf. *PMD*, fig. 8, p. 21.

4° : n° 25, p. 137, l. 12 et pl. XIV, 1.

5° : *ibid.*, p. 137, l. 29.

6° : n° 27, p. 156, l. 26 et n. 3.

7° : *ibid.*, p. 157, l. 12 et pl. XXIV.

(3) Ci-dessus, n. 2, 3°.

ronde à trois pieds (1). Le costume des deux fidèles, les offrandes présentées par le premier (2), la besogne d'un caractère religieux à laquelle se livre le second (3), indiquent avec toute probabilité que l'un et l'autre sont des esclaves. Rien d'étonnant si le peintre a omis de joindre à leur nom, transcrit ici en caractères grecs, là en caractères latins, celui du maître auquel ils appartiennent. Une telle indication, si usuelle soit-elle, n'est point nécessaire à la porte de la maison où ils habitent, dans un quartier où chacun connaît leur condition, aussi bien que leurs traits et les fonctions qui les distinguent dans l'ensemble de la *familia*. Les règles suivies lorsqu'il s'agissait de graver sur la pierre ou le marbre des actes officiels ou des dédicaces, ne s'appliquaient point aux inscriptions peintes, improvisations de décorateur, tantôt présentes, tantôt absentes, au gré du pinceau qui appliquait les couleurs.

43. Malgré cette observation, évidemment valable pour toutes les peintures inscrites, la notation d'un seul nom peut paraître, au premier abord, plus surprenante, lorsqu'il s'agit non plus des esclaves de la maison, mais du chef de famille lui-même et de son fils — ou de l'un de ses proches parents —, tous deux vêtus de la toge et célébrant, près de l'autel familial, le culte du Genius. Tel est le cas sur une troisième composition (4), celle qui fait connaître les noms de CRVSIPVS et d'HELIOFO ou HELIODO[rus] (5). A en juger d'après ceux-ci, les deux personnages ne sont ni des Romains de Rome, ni des Latins, mais bien des Grecs romanisés, originaires de la Grande Grèce ou de la Sicile. On sait quelle place tenait, parmi les Ῥωμαῖοι résidant à Délos, cet élément nombreux et actif de la population italienne (6). Le fait que les deux noms grecs non seulement sont transcrits en caractères latins, mais encore ont reçu une forme et une désinence latine, vient à l'appui de l'hypothèse que nous présentons. Et l'on n'ignore pas non plus que très sou-

(1) *Ibid.*, 6°.

(2) Ci-dessus, p. 67-68 et 77.

(3) Ci-dessus, p. 90-92.

(4) Ci-dessus, p. 443, n. 2, 7°.

(5) Voir PLASSART, *BCH*, 1916, p. 211 et n. 1.

(6) HATZFELD, *BCH*, 1912, p. 130 sq.

vent (1) des Grecs d'Italie ou de Sicile, qui ne sauraient être, vu le rôle qu'ils jouent et les affaires auxquelles ils sont mêlés, que des *ingenui*, sont désignés, sur les inscriptions de Délos, simplement par leur nom, auquel est joint l'indication de leur pays d'origine, mais sans rien qui concerne leur filiation (2).

44. Là se bornent nos informations onomastiques au sujet des chefs de famille qui ont fait exécuter les peintures à sujets religieux. Aux noms qui viennent d'être rappelés, il sera pourtant permis d'ajouter, sous toutes réserves, celui de Q. Tullius Q. f.pus, qui habitait l'une des maisons voisines du stade où se sont conservées des peintures, lorsque trois de ses affranchis, probablement dans les premières années du 1^{er} siècle avant notre ère, y dressèrent sa statue (3). Le revêtement historié qui garnit la façade de cette demeure ayant été renouvelé à huit reprises différentes, et orné à chaque fois de représentations destinées à illustrer des croyances ou des pratiques en rapport avec la religion domestique romaine, il paraît légitime de supposer qu'une ou plusieurs des couches de stuc successivement appliquées à cette place ont été posées et décorées de figures sur l'ordre de ce *Ῥωμαῖος*, qui porte les *tria nomina*, et dont le gentilice remonte à des origines si purement latines.

45. De même qu'était bilingue l'inscription gravée sur la base supportant la statue de Q. Tullius, de même, dans l'habitation voisine, le peintre avait fait usage et du grec et du latin sur le revêtement où se lit d'une part le nom de ΠΑΡΜ[ε]Ν[ίων], de l'autre ceux

(1) Voir à ce sujet les observations formulées par M. J. HATZFELD, *BCH*, 1912, p. 132 sq.

(2) *Ibid.*, p. 13 : ΑΛΥΠΗΣ Σουρακόσιος (donateur avant 157/6); — p. 14 ΑΦΟΒΟΣ Ἐλεάτης (locataire en 158/7); — p. 54 : ΝΙΚΟΜΕΝΗΣ Ἐλεάτης (donateur de l'Isieion, avant 157/6); — p. 79 : ΣΩΠΑΤΡΟΣ Σουρακόσιος (donateur vers le milieu du 1^{re} siècle); ΣΩΣΙΣ Ἐλεάτης (locataire en 158/7); ΣΩΚΡΑΤΗΣ Ταραντινός (donateur avant 151/0); — p. 94 : ΖΩΙΑΟΣ Λοκρός (donateur vers le milieu du 1^{re} siècle). — Certains de ces Italiens d'origine grecque exercent les fonctions de *magister* = Ἐρμαιοστής (*ibid.*, p. 94 : ZEPHURU[S A]GATHOCLE[TIS]), ou sont au nombre des souscripteurs pour la construction de l'Ἰταλικὴ π[α]στᾶς (*ibid.*, p. 93 : ΞΕΝΟΤΙΜΟΣ ΕΡΕΥΝΟΡ Ἀγκωνίτης). Le nom de ZEPHURU[S] est transcrit en latin de la même manière que celui de Crusipus sur la peinture signalée ci-dessus, p. 443, n. 2, 70.

(3) PLASSART, *BCH*, 1916, p. 206-7 : cf. HATZFELD, *BCH*, 1912, p. 86.

de CRVSIPVS et d'HELIOFO ou HELIODO[rus]. Les trois noms sont en effet tracés non seulement sur le même autel, mais encore sur le même enduit, le premier de ceux qui ont recouvert, dans la suite des temps, les faces apparentes du monument (1). Ce manque d'uniformité, qui n'offre d'ailleurs rien de surprenant à Délos, est peut-être voulu. On remarquera que c'est le nom de l'esclave qui a été écrit en grec, tandis que les caractères latins étaient employés pour désigner le maître de la maison et le compagnon qui l'assiste dans la célébration du culte. Aux personnages vêtus de la toge — on a noté plus haut (2) quel souci ont montré les peintres de représenter avec une parfaite exactitude ce vêtement national — convient l'usage non du grec mais du latin (3), même s'ils sont originaires de Neapolis, de Tarente ou de Syracuse (4), et s'ils portent, comme il est naturel en pareil cas, un nom hellénique.

46. L'emploi, ainsi alterné, de l'alphabet grec et de l'alphabet latin pour transcrire les noms propres, mérite d'autant plus de retenir l'attention, que la langue des décorateurs eux-mêmes, sinon de ceux dont ils recevaient les ordres, était, à ce qu'il semble, le grec. C'est du grec que l'un d'eux s'est servi pour indiquer qu'une couronne, figurée sur le mur, est dédiée à Jupiter Liber, qu'il appelle Zeus Eleuthérios (5). En grec est rédigée l'inscription, fort mutilée et dont le sens demeure incertain, que porte, sur un revêtement d'autel, l'image peinte de ce monument, surmontée, comme le modèle, de l'édicule sous lequel couve le feu sacré (6). En grec s'exprime aussi l'artiste qui, sur un troisième monument, n'a pas hésité à prendre lui-même la parole — liberté qu'explique le caractère populaire de tous ces ouvrages —, pour s'excuser en toute naïveté de n'avoir point réussi à faire tenir dans le panneau livré à son savoir-

(1) *DRP*, n° 27, 1^{er} enduit, p. 156-58.

(2) *Ci-dessus*, p. 28 sq.

(3) On notera toutefois que cet usage ne donne point lieu à un privilège exclusif : le nom de l'esclave AGAT[ho], ou AGAT[hocles] (*ci-dessus*, p. 443 et n. 3) est aussi transcrit en caractères latins.

(4) HATZFELD, *op. l.*, p. 130.

(5) *Ci-dessus*, p. 443, n. 2, 2^o.

(6) *Ibid.*, 1^o.

faire tous les sujets dont le propriétaire de la maison avait dressé la liste dans le programme, sans doute par trop ambitieux, dont il avait tracé les grandes lignes avant l'exécution du travail (1).

(1) *Ibid.*, 4°. Les quelques caractères qui subsistent *ibid.*, 5°, sont aussi des caractères grecs.

DIVERSES OBSERVATIONS

APPENDICE I

Les observations qui précèdent (1) viennent à l'appui de l'interprétation que nous avons proposée (*PMD*, p. 195-196) au sujet de la mosaïque à l'amphore panathénaïque. Il est sûr que les peintres et les mosaïstes ont volontiers introduit dans des « natures mortes » les vases qui servaient au culte, groupés d'une manière pittoresque avec d'autres objets, la plupart du temps destinés au même usage (2). La mosaïque dite de *Satricanius* offre, à Délos même, un excellent exemple de ce genre de compositions (3). Les peintures religieuses que chacun pouvait voir à l'entrée des maisons ont donné lieu à une transformation analogue, puisqu'aussi bien la porte de la maison hellénique et ses abords, avec l'ἀγυιὸς βωμός et parfois l'hermès, ont fourni le sujet de compositions purement décoratives (4). Si certains des vases figurés au mur extérieur de la demeure ont, ainsi que nous le supposons, emprunté leur forme aux amphores panathénaïques, il est naturel que, dans les représentations de fantaisie inspirées par les peintures de la porte, un artiste en quête de belles lignes et de brillantes oppositions de couleurs, ait eu l'idée de substituer au récipient métallique, en usage de son temps, le modèle en terre cuite d'où celui-ci dérive : le galbe plus pur, les teintes plus variées du vase athénien étaient faits pour séduire un habile mosaïste.

Cette interprétation du pavage découvert par Couve paraît plus

(1) Ci-dessus, p. 147 et n. 2.

(2) OVERBECK-MAU, *Pompeji*, p. 576 et fig. 300 d, etc.

(3) BULARD, *PMD*, p. 196-97 et pl. XI.

(4) WIESELER, *Ann. Inst.*, 1858, p. 222 sq. ; voir ci-dessous, Appendice x.

satisfaisante que celle à laquelle s'est autrefois arrêté Cecil Smith (1) et d'après laquelle il conviendrait de reconnaître, dans l'amphore ainsi reproduite, un prix gagné aux Panathénées par quelque ancêtre de celui qui avait fait décorer la maison, et depuis lors pieusement conservé dans la famille du vainqueur. Aucun texte, aucune découverte n'attestent l'usage de reproduire, sur le sol de la maison grecque ou romaine, quelque'une des œuvres d'art qui y étaient contenues. On s'étonne un peu de voir les auteurs d'ouvrages estimables (2) reproduire indéfiniment, sans chercher mieux, ni tenir compte de ce qui a été écrit à ce sujet depuis l'article de Smith, le roman, édifiant mais puéril, de ce prétendu souvenir de famille.

(1) *Ann. Brit. Sch. Ath.*, III, 1896-97, p. 182-200.

(2) NORMAN GARDINER, *Gr. Athl.*, *sp. a. f.*, p. 244 ; HYDE, *Olymp. vict. mon.*, p. 262 et n. 7.

APPENDICE II (1)

Il convient de signaler, à propos du texte de Naevius, l'interprétation qu'en a donnée Ehrlich (*Ztschr. f. vergl. Sprachf.*, 1907, p. 296-98), non sans y introduire une correction, portant sur le mot *circumtectus* (les manuscrits donnent *circumtectuas*).

...Theodotum
... qui aras compitalibus
Sedens in cella circumtectos tegetibus*
Lares ludentes peni pinxit bubulo.

Rappelant les monuments (cf. Böhm, ap. PW-Kroll, s. v. *Lares*, col. 827) qui montrent les *Lares praestites* soit en compagnie d'un chien, soit recouverts chacun d'une peau de chien, l'auteur a supposé que l'image peinte par Theodotus était celle de ce couple, vêtu de la dépouille animale (*circumtectos tegetibus*). Le mot *ludentes* aurait alors le même sens que dans le passage bien connu de Catulle (II, 2) :

Passer, deliciae meae puellae
Quoicum ludere... etc.

On ne discutera pas ici, par le menu, cette interprétation, qui ne laisse pas d'être ingénieuse. On se bornera aux quelques observations suivantes, qui suffisent à la rendre bien fragile :

1^o *Circumtectuas* ne conduit correctement qu'à *circumtectus** (Müller), à *circumtectia** (Scaliger) ou à *circumtectas** (Ribbeck, en note), mais non à *circumtectos**.

2^o Ehrlich s'étonne « von der Härte der asyndetischen Nebeneinanderstellung : *sedens... circumtectus ** » : mais une asyndète du même genre existe, si l'on admet la correction qu'il propose, entre *circumtectos** et *ludentes*.

(1) Ci-dessus, p. 167 et n. 5.

3º, et l'objection est plus grave encore, le sens qu'il propose de donner à *ludentes* (= jouant avec le chien, le caressant), admissible lorsque le verbe est accompagné d'un compliment précédé de *cum* — ainsi dans le texte de Catulle cité plus haut — paraît bien difficile à accepter là où ce verbe est employé seul.

APPENDICE III (1)

Il est permis de se demander si c'est à juste titre que les deux peintures signalée ci-dessus, p. 171, n. 1, 6^o et 7^o, ont été portées sur la liste des personnages brandissant le rhyton, où nous les avons fait figurer. Il ne reste en effet, des personnages qui y étaient tracés, que les jambes, dont la pose semble indiquer, ici (*ibid.*, 6^o) une course précipitée, là (*ibid.*, 7^o) un mouvement de danse. Cette indication permettrait de penser, pour chacun des monuments, à une interprétation différente de celle que nous avons admise. Il convient donc de justifier, pour ce qui est de l'un et de l'autre, l'opinion à laquelle nous nous sommes arrêtés.

A. *Peinture représentant deux danseurs.* — Ces personnages n'ont-ils pas, comme les *παλαισταί* étudiés au chapitre III, l'une des jambes levée et pliée droit au genou, tandis que l'autre soutient le poids du corps (2)? Ne sont-ils pas, comme plusieurs de ces agonistes, chaussés de *calcei* (3) montant jusqu'à mi-jambes et munis de *ligulae* qui se rabattent sur le côté? — Oui, mais les *παλαισταί* de Délos, tous sans exception, s'affrontent de près, les yeux dans les yeux. Il y a, au contraire, un large intervalle entre les deux figures dont nous parlons, comme entre certains des danseurs ou coureurs au rhyton, qui forment un couple (4). La jambe levée et le port des *calcei* conviennent aussi bien aux personnages soulevant le rhyton (5) qu'aux *παλαισταί*. La couleur rouge des *calcei* (6) est un argument de plus en faveur de notre interprétation : ceux des *παλαισταί* sont toujours noirs.

(1) Ci-dessus, p. 171 et n. 1.

(2) Ci-dessus, p. 97 sq.

(3) Ci-dessus, p. 155 et n. 1.

(4) Ci-après, Appendice IV.

(5) Ci-dessus, p. 171 et n. 5, cf. p. 184 ; ci-dessus p. 173.

(6) Ci-dessus, p. 173 et n. 6.

B. *Peinture représentant un coureur.* — L'allure de ce personnage et ses *calcei* rouges (1) pourraient convenir à un Mercure à la bourse, du type étudié au chapitre VII (2). Mais la place occupée par notre figure paraît indiquer qu'elle a fait partie d'un couple, cantonnant de part et d'autre la saillie de la muraille, qui formait une console destinée à recevoir les menues offrandes (3). Les danseurs ou coureurs au rhyton vont le plus souvent par deux (4), et les Lares qui leur sont apparentés de près (5) sont parfois figurés, à Pompéi, de chaque côté d'une tablette à offrandes, pareille à celle dont il vient d'être parlé (6). D'autre part, les *calcei* rouges sont portés aussi volontiers que les noirs par les personnages au rhyton, et ils montent alors jusqu'à mi-jambes (7), ce qui est le cas sur le monument que nous commentons : au contraire ceux de Mercure s'arrêtent immédiatement au-dessus des chevilles (8).

(1) *DRP*, n° 2, p. 60, l. 14.

(2) Ci-dessus, p. 246 et n. 5.

(3) *DRP*, p. 59, l. 3.

(4) Ci-dessous, Appendice IV.

(5) Ci-dessus, p. 176 sq.

(6) HELBIG, *Wdgm.*, n° 36.

(7) Ci-dessus, p. 173 et n. 3-6.

(8) Ci-dessus, p. 246.

APPENDICE IV (1)

Sur les cinq peintures, signalées ci-dessus, p. 171, n. 1, n^{os} 1 à 5, où se voient des personnages courant ou dansant qui soulèvent à bras tendu un rhyton, deux montrent un couple de ces figures, toutes voisines l'une de l'autre (les n^{os} 1 et 4), trois une figure unique (les n^{os} 2, 3 et 5). Mais les revêtements sur lesquels apparaît la silhouette isolée sont tous trois forts incomplets. Faut-il supposer qu'une seconde effigie était non pas juxtaposée, mais associée à distance à la première, là où l'enduit présente des lacunes ? Ou bien au contraire celle-ci était-elle, dès l'origine, seule de son espèce ?

La première hypothèse paraît plus vraisemblable que la seconde pour chacun des trois monuments. En voici les raisons :

1^o. La peinture signalée ci-dessus p. 171, n. 1, 5^o est placée immédiatement à droite de la niche ménagée dans le mur de manière à former, juste au-dessus de l'autel, un petit sanctuaire (*DRP*, n^o 27 ; p. 154, l. 28 ; voir pl. XVII, 2). Il est fort probable qu'à gauche de cette niche était peint un second personnage exactement symétrique au premier. Cette ordonnance est fréquemment adoptée à Pompéi lorsque sont mis en scène les Lares (on a vu ci-dessus, p. 175 sq., que les figures de Délos sont très proches parentes de celles qui représentent ces dieux) : ils cantonnent de part et d'autre l'abri au fond duquel est peinte quelque autre divinité, plus puissante ou plus vénérable qu'eux, le Genius par exemple ou Vesta (2).

2^o et 3^o. Les peintures signalées ci-dessus, p. 171, n. 1, 2^o et 3^o ne sont pas, comme la précédente, voisines d'une niche ayant servi de sanctuaire : le mur, conservé jusqu'à une hauteur de 1^m,50 environ, ne possède point d'abri de ce genre. Il est néanmoins probable qu'elles se complétaient l'une et l'autre par un personnage tourné en sens

(1) Voir ci-dessus, p. 172 et n. 2.

(2) HELBIG, *Wdgm.*, n^{os} 49, 62, 63 ; SOGLIANO, *PM*, n^o 15, 31 ; etc.

inverse, et répondant symétriquement au premier. L'axe du panneau historié coïncidait, selon toute vraisemblance, avec celui de l'autel dont le soubassement subsiste encore au pied du mur (*DRP*, n° 18, p. 110, l. 27 ; voir pl. IX). La place même qu'occupe chacune des deux figures subsistantes s'explique par cette ordonnance : la distance est à peu de chose près égale (1), d'une part entre la ligne imaginaire dont il vient d'être parlé et le personnage tourné vers la gauche sur le 4^e enduit (ci-dessus, p. 171, n. 1, 2°), d'autre part entre la même ligne et le personnage tourné vers la droite sur le 5^e (*ibid.*, 3°). Les deux coureurs ou danseurs sont aussi tracés à la même hauteur ou peu s'en faut. Il est donc vraisemblable que, lors du renouvellement du stuc, le décorateur, suivant une règle très fréquemment appliquée en pareil cas, s'était proposé de reproduire à la même place le même sujet : la composition à laquelle il demeurait fidèle comprenait, entre autres représentations, celle du couple juvénile aux deux figures interverties, séparées l'une de l'autre par un certain intervalle : cette image a été répétée d'une couche à l'autre sans autre modification que quelques variantes de détail.

C'est pourquoi, si le 5^e revêtement pouvait être détaché des revêtements plus anciens, là où il porte l'une des deux figures qui font l'objet des présentes observations, sans doute verrait-on réapparaître au-dessous de celle-ci le « pendant » de l'autre, celle qui s'est conservée à l'extrémité opposée du panneau décoré (2). Et pareillement, si le 5^e enduit avait subsisté à droite comme à gauche, le frère jumeau du premier personnage recouvrirait, selon toute probabilité, la figure aujourd'hui apparente de ce côté sur le 4^e.

(1) La différence est de 0^m,15 (0^m,65 à droite, 0^m,50 à gauche) : elle est à peine sensible à l'œil et n'a rien qui doive surprendre, vu le goût des décorateurs de Délos pour l'à peu près.

(2) L'adhérence étroite des enduits entre eux a interdit jusqu'ici cette vérification souhaitable. Je l'ai vainement tentée en 1921. Sur ma demande, un nouvel essai, pareillement infructueux, a été fait par M. J. Chamonard en 1924 : je lui adresse ici tous mes remerciements.

APPENDICE V (1)

La théorie des origines orientales du *pileus* a été reprise, du moins pour ce qui est du *tutulus*, une des formes du *pileus* sacerdotal, par M. F. Poulsen, *Der Orient und die frühgriechische Kunst*, p. 109 (cf. p. 97, fig. 99), qui retrouve chez les Hittites, et plus anciennement en Crète, le prototype d'une coiffure passée plus tard chez les Étrusques, et de là chez les Romains. Cette filiation, considérée comme vraisemblable par M. A. Piganiol, *ap. Dict. Ant.*, s. v. *Tutulus*, p. 558, ne peut être tenue pour tout à fait établie : il en est du *pileus* comme de certains motifs décoratifs très simples, communs à plusieurs peuples fort éloignés l'un de l'autre, soit dans l'espace soit dans le temps ; ceux-ci les ont inventés, chacun de son côté, sans qu'il se soit exercé aucune influence de l'un sur l'autre. En matière de costume, les mêmes nécessités de climat, le même degré d'habileté dans la mise en œuvre de la matière première, peuvent suffire à expliquer des ressemblances qui ne supposent pas un emprunt. Et il convient de se montrer d'autant plus circonspect dans les rapprochements, que le vêtement ou le couvre-chef dont il s'agit est d'une forme plus simple.

En réalité, c'est bien plutôt en Orient qu'il conviendrait de retrouver la survivance de la coiffure hittite en forme de pain de sucre. C'est ce qu'a fait M. F. Cumont (*Syria*, IV, 1922, p. 228) à propos de l'une des peintures récemment découvertes à Salihiyeh. Or, il n'existe que bien peu de ressemblance entre les hauts bonnets pointus peints à Salihiyeh, et les *pilei* figurés sur les plus anciens monuments d'origine italienne où se reconnaît ce genre de coiffure.

(1) Voir ci-dessus, p. 178 et n. 5.

APPENDICE VI (1)

A quel moment et sous l'influence de quelles circonstances se produisit la fusion des deux sujets sacrés ? Les observations présentées ci-dessus (2), au sujet de la disparition du type des *Lares ludentes*, c'est-à-dire des *παλαισται* en garde (3), remplacés, après la suppression des *ludi compitalicii*, par celui des danseurs ou des coureurs levant à bras tendu le rhyton, permettront peut-être d'indiquer, sous toutes réserves, une réponse à cette question.

Sur la plupart des autels de Délos — tous antérieurs à ce changement d'usage —, la figure du personnage faisant la libation était encadrée de près par celle des *Lares ludentes* (4). Celle-ci ayant été proscrite pour des raisons étrangères au culte, allait-on, de ce fait, priver le Lare et de la représentation rituelle à laquelle il avait droit, et de la place, honorable entre toutes, qu'occupait traditionnellement cette image ? Evidemment non. Il est donc fort probable que les peintres tracèrent désormais à l'endroit même où se voyaient jusque là les deux *παλαισται*, l'effigie des coureurs ou des danseurs accomplissant la *lustratio*.

Ainsi se seraient trouvés pour la première fois unis, par un rapport de contiguité, le *togatus* muni de la *patera* et les *tunicati* porteurs du rhyton. Le voisinage, à son tour, aurait suffi à provoquer l'interprétation erronée qui prêtait un sens unique à cet ensemble artificiellement composé. En tous cas, nous ne croyons pas que la réunion des deux sujets en un seul se soit opérée sous l'influence d'une tradition, savante ou populaire, qui, apparaissant entre l'époque où furent décorés les revêtements de Délos, et celle à laquelle appartiennent les

(1) Voir ci-dessus, p. 191 et n. 3.

(2) Ci-dessus, p. 214.

(3) Ci-dessus, p. 162 sq.

(4) Ci-dessus, p. 97, n. 1, les nos 2, 5-6, 7, 8, 14-19 bis, 22-23.

peintures pompéiennes, aurait eu pour effet d'établir entre les deux divinités une sorte de hiérarchie, dont l'idée se serait ensuite imposée aux artistes comme aux fidèles. Ce sont, à l'inverse, les monuments figurés qui ont fait naître la tradition : la genèse de la scène sacrée à trois personnages appartient à la pure iconographie avant d'intéresser l'histoire des croyances.

APPENDICE VII (1)

1. Une autre raison de la subordination des Lares au Genius, sur les peintures de Pompéi, est probablement l'existence de rapports plus ou moins précis entre le type des Lares, tel qu'il est fréquemment reproduit sur ces monuments, et celui du personnage secondaire qui y est aussi maintes fois mis en scène, et que l'on a coutume d'identifier avec le *camillus*.

2. Toutefois, les figures dans lesquelles les commentateurs ont cru reconnaître cet auxiliaire parmi les assistants qui entourent le Genius offrant la libation, devraient pour la plupart — on l'a déjà noté plus haut sans en donner les raisons (2) — être l'objet d'un examen minutieux avant que cette interprétation, jusqu'ici indiscutée, fût tenue pour valable. En effet, la petite taille n'est point du tout, en pareil cas, un criterium infaillible de l'âge. On se souvient que sur les revêtements de Délos, c'est la dignité des personnages qui se mesure à leur stature (3), non le nombre de leurs années. Il en est de même à Pompéi : le *tibicen* par exemple, simple comparse dans l'acte de culte, est souvent représenté beaucoup moins grand que le Genius ou les Lares (4) ; et lorsque l'artiste lui a prêté une taille tout à fait exiguë, ce n'est pas une raison pour supposer, ainsi que l'ont fait logiquement, mais en partant d'un principe faux, certains auteurs, que ce musicien était parfois choisi parmi les enfants (5). La même circonspection s'impose au sujet des autres figures qui entourent le célébrant sur les compositions dont nous parlons.

3. Certaines de celles-ci paraissent illustrer avec exactitude les

(1) Voir ci-dessus, p. 191 et n. 4.

(2) Ci-dessus, p. 17 et n. 2-4.

(3) Ci-dessus, p. 85 et n. 1-3.

(4) Par exemple : HELBIG, *Wdgm.*, nos 53, 55, 56 ; SOGLIANO, *PM*, nos 30, 33, 35 ; *R. Mitt.*, 1890, p. 239, etc.

(5) SOGLIANO, *PM*, n° 30.

textes qui nous font connaître le costume et les fonctions du *camillus* : elles montrent un personnage de taille et d'aspect enfantins, vêtu d'une tunique entièrement blanche, parfois couronné de feuillage, qui présente ou attend le moment de présenter au *togatus* près duquel il se tient la *patera* ou quelque autre vase, des bandelettes de couleurs vives, un plateau ou une corbeille contenant des objets rituels, que leurs dimensions ne permettent guère d'identifier, mais dont la destination est nettement indiquée par la contenance et le geste de celui qui les porte (1).

4. Mais d'autres peintures modifient profondément cette donnée.

5. Ici, c'est l'action prêtée à l'auxiliaire qui ne convient plus ni à un enfant ni à un simple assistant. Prenant à son tour l'initiative de l'offrande, le personnage dépose sur l'autel un plateau chargé de fruits (2), tient entre ses bras un volatile — probablement un coq — qu'il s'apprête à consacrer (3), tire au bout d'une corde un porc paré pour le sacrifice (4). Aucune de ces indications ne répond à ce que nous apprennent les témoignages anciens au sujet du rôle, très limité et toujours subalterne, que jouaient les *camilli* dans les cérémonies religieuses où leur concours était réclamé. Au contraire, il se trouve que les offrandes énumérées quelques lignes plus haut, du moins les fruits et le porc, sont précisément celles qui appartiennent en propre, sur les revêtements de Délos faisant l'objet du chapitre II, à la figure dans laquelle nous avons reconnu l'un des esclaves de la maison apportant ses dons au Lare, divinité protectrice de la *familia* (5).

(1) HELBIG, n° 60 ; SOGLIANO, nos 26, 28, 29 ; *Bull. Inst.*, 1869, p. 240 ; 1883, p. 145 (cf. aussi HELBIG, n° 44, où le même personnage, vêtu de la tunique blanche, est associé à un sacrifice de *vicomagistri*). — On remarquera, sur les quatre premières des peintures signalées ci-dessus, que contrairement à la convention dont il a été parlé un peu plus haut (p. 460, n. 4 et 5), le *tibicen* est figuré aussi grand que le Genius dont il est voisin : signe que la petitesse du *camillus* est bien destinée ici à indiquer non sa dignité relative, mais son âge ; on verra plus loin que le contraire est vrai des auxiliaires qui assistent le Genius sur d'autres peintures (ci-dessous, § 7 et 8) et auxquels conviendrait mal le nom de *camilli*, malgré la similitude de l'office rituel dont ils s'acquittent.

(2) HELBIG, n° 56 ; *R. Mitt.*, 1890, p. 245.

(3) SOGLIANO, n° 27.

(4) SOGLIANO, *PM*, n° 30. — Sur cette peinture et sur celles qui font l'objet des deux notes précédentes, le personnage dont nous parlons présente, de l'autre main, des *vittae*, une *infula* et des *vittae*, etc.

(5) Ci-dessus, p. 74 sq.

6. Là, c'est le costume de l'auxiliaire pompéien qui fait penser à ce fidèle du dernier rang, auquel les décorateurs de Délos ont accordé une place dans leurs compositions. Il arrive en effet plus d'une fois (1) que, sur le vêtement du premier, se détachent les filets étroits de l'angusticlave, que l'on discerne aussi sur celui du second (2). Or, on a rappelé, en commentant les peintures où le serviteur est associé au culte du Lare, que la tunique angusticlave, portée à Rome par un grand nombre de personnes appartenant à des classes très diverses de la société, était en particulier la tenue de gala que prenaient, par exemple à l'occasion de certaines fêtes religieuses, les esclaves (3). Et rien n'indique au contraire qu'elle ait jamais pu être, dans quelque cas que ce soit, le costume des ingénus avant l'âge de la puberté (4).

7. C'est pourquoi il est permis de supposer que les Romains admettaient dans les cérémonies du culte domestique deux catégories d'auxiliaires d'origine toute différente. Le nom de *camillus* s'appliquait uniquement, le fait ne saurait être mis en doute, aux enfants de naissance libre, remplissant en outre plusieurs conditions fixées avec rigueur, que s'adjoignaient volontiers leurs parents, ou même d'autres particuliers, pour approcher de l'autel domestique. Il est pareillement certain que cette classe d'enfants était seule apte à remplir, dans les cérémonies du culte officiel, les fonctions que les anciens confiaient de préférence à l'âge puéril. Mais rien ne permet d'affirmer que dans l'exercice de la religion privée, le rôle d'assistant ait été exclusivement réservé à des *camilli*. Tout au contraire, l'usage semble avoir généralement toléré qu'à défaut d'autres habitants de la maison, l'esclave adolescent, ou même arrivé à la virilité, mais jeune encore, assiste le *pater familias* dans son office sacerdotal : déjà admis, lors de certaines

(1) Le fait ne se rencontre pas à Délos : le *camillus* qui y est représenté sur deux peintures (*DRP*, n° 4, p. 66, l. 24 et pl. III, 1 ; n° 27, p. 157, l. 9 et pl. XXIV ; cf. ci-dessus, p. 42 sq.) porte la tunique blanche, sans *clavi*.

(2) *R. Mitt.*, 1889, p. 6, et 1890, p. 255. — Les deux auxiliaires figurés sur ces images s'acquittent, eux aussi, des mêmes fonctions rituelles que les personnages signalés ci-dessus, p. 464, n. 1 et 4 : l'un d'eux porte de la main droite le plateau ou la corbeille, de la main gauche les bandelettes ; l'autre va présenter au Genius d'une part un plateau, d'autre part des bandelettes et des rameaux verts.

(3) Ci-dessus, p. 72 sq.

(4) Les textes ne font mention, à propos des *camilli*, que de la tunique blanche et de la prétexte (*SAMTER*, ap. *PW*², s.v. *Camillus*, col. 1431-32 ; voir ci-dessus, p. 30) ; il est d'ailleurs digne de remarque que celle-ci ne se rencontre, portée par des enfants, sur aucune peinture ni de Délos ni de Pompéi.

fêtes, à faire en son propre nom acte de célébrant, le serviteur était ainsi mêlé plus fréquemment et plus intimement tout à la fois, à la vie religieuse de la famille.

8. Les images, énumérées plus haut (1), où l'assistant fait, en outre, acte d'offrande, représenteraient ces humbles adorateurs de la divinité domestique, remplissant à la fois leurs doubles attributions. Les petites dimensions par lesquelles ils se distinguent de leurs voisins (2) ne doivent pas donner lieu à une interprétation erronée : elles sont destinées à traduire, par un signe alors familier à tous les esprits, la condition aussi modeste que possible du personnage, quel que soit d'ailleurs son âge. Ainsi, l'une de ces compositions marque, par une gradation savante des tailles, le rang respectivement occupé par le Genius, les Lares, et chacune des figures tracées près d'eux, dans une hiérarchie d'un genre particulier qui embrasse à la fois le monde des mortels et celui des dieux : tout au bas de l'échelle est placé, comme il convient, le soi-disant *camillus*, en réalité l'un des esclaves de la maison, portant d'une main son offrande, de l'autre les *infulae* que consacrerait le *togatus* (3).

(1) Ci-dessus, p. 461, n. 1 et 4 et p. 462, n. 2.

(2) Parmi les quatre peintures signalées ci-dessus, p. 461, n. 2, 3 et 4, une seule (SOGLIANO, *PM*, n° 30) ne montre pas le prétendu *camillus* plus petit que les personnages voisins : peut-être est-ce là un simple oubli dans la description. A ces monuments, il convient sans doute d'en joindre un autre encore (SOGLIANO, n° 35), où se voient trois auxiliaires aux traits juvéniles et vêtus de la tunique blanche ; deux d'entre eux, qui tiennent l'*acerra* (une des attributions essentielles des *camilli* consiste à présenter au célébrant cette sorte de boîte à parfums ou de cassolette contenant les grains d'encens : ci-dessus, p. 43 et n. 2) déposent quelque objet sur l'autel, tandis que le troisième s'en approche, portant seulement un plateau. Il se pourrait que les deux premiers fussent vraiment des *camilli*, tandis que l'autre, *beaucoup plus petit qu'eux*, devrait être rapproché des fidèles de condition inférieure auxquels on attribue à tort ce nom.

(3) HELBIG, *Wdgm.*, n° 56 (= S. REINACH, *RPGR*, p. 102, 7) : les Lares sont plus grands que le Genius, celui-ci plus grand que le *tibicen*, lequel dépasse à son tour de beaucoup le prétendu *camillus* ; ce fidèle est de même taille exactement que le personnage dans lequel Helbig reconnaît le *popa*. Mais il résulte des observations présentées ci-dessus (p. 68 et n. 1 ; p. 70 sq.) qu'il existe d'étroits rapports entre le prétendu *popa* des peintures pompéiennes et l'esclave conducteur du porc, figuré à Délos. Les deux figures minuscules de la composition dont nous parlons pourraient donc bien représenter deux esclaves. Leur identité de taille serait alors toute naturelle.

9. Si cette hypothèse est exacte, rien de surprenant à ce que les Lares, héritiers des fidèles que les peintres de Délos ont parfois revêtus de la tunique angusticlave (1), eux-mêmes figurés sur plus d'un monument avec les *clavi* (2), soient devenus les auxiliaires appelés à assister le Genius dans sa libation, de même que les substituts occasionnels des *camilli* assistaient le *pater familias* dans mainte cérémonie célébrée à l'autel de la maison. Le fait confirmerait les remarques présentées plus haut au sujet des origines modestes qu'il convient d'assigner au type des Lares (3) ; il apporterait une raison de plus pour que l'on évitât de mettre ce type en rapports étroits avec celui du véritable *camillus* (4).

(1) Ci-dessus, p. 114-15.

(2) Ci-dessus, p. 196 et n. 1.

(3) Ci-dessus, p. 196 et ci-dessous, Appendice ix.

(4) Ci-dessus, p. 196 et n. 3.

APPENDICE VIII (1)

La figure du danseur portant sur l'épaule une palme, qui est représenté à Délos sur trois peintures appartenant à deux maisons différentes (2), pourrait donner lieu, pour ce qui est de la formation de ce type, à des recherches de même ordre que celles dont a été l'objet, de la part d'un grand nombre d'auteurs, l'effigie des Lares jumeaux en usage à l'époque impériale (3). Deux des monuments de Délos dont nous venons de rappeler l'existence (4) présentent en effet, pour ce qui est de la pose et de l'aspect d'ensemble, une si étroite similitude, qu'il paraît bien difficile d'expliquer celle-ci autrement que par l'influence d'un modèle commun.

Ce modèle est peut-être un certain type hellénistique de Niké, qui montre la déesse pareillement tournée de profil, une des jambes levée et ployée à angle droit ; une palme est appuyée sur l'épaule gauche ; la main droite tendue tient, au lieu du rhyton, une couronne. Ce type a obtenu en Italie un grand succès ; il a été souvent reproduit sur des monnaies romaines du 1^{er} siècle avant l'ère chrétienne, quelques-unes même de la fin du 1^{re} (5) ; il n'est pas inconnu sur les peintures religieuses de Pompéi où, comme on sait, trouve parfois place la personification de la Victoire (6).

L'imitation de ce type, ou plutôt son adaptation à une destination nouvelle, expliquerait que les peintures de Délos dont nous parlons (7) se signalent par une certaine noblesse de style — si l'on ose prononcer ces mots à propos d'un ouvrage aussi hâtif — qui ne se rencontre guère dans les autres figures.

(1) Cf. ci-dessus, p. 208 et n. 1.

(2) Voir *ibid.*

(3) BOEHM, ap. PW-KROLL, s. v. *Lares*, col. 827 sq.

(4) Ceux dont il est fait mention p. 208, n. 1, en deuxième et en troisième lieu.

(5) COHEN, *Monnaies consulaires*, pl. XII, 2 ; XVIII, 1 ; surtout XXIV, 4 ; BABELON, *Monn. Rép. r.*, I, p. 41.

(6) *Not. Sc.*, 1899, p. 340 = *R. Mitt.*, 1901, p. 318, etc.

(7) Voir surtout la troisième de celles qui sont signalées, p. 208, n. 1.

APPENDICE IX (1)

Bien d'autres observations permettraient de pousser plus loin le rapprochement entre la figure qui a servi à représenter les Lares et celle du serviteur admis à l'autel domestique lors de la principale fête de ces dieux.

Par exemple, la tunique des deux danseurs qui se font face sur le revêtement mentionné ci-dessus, p. 171, n. 1, 4^o, a les pans relevés et croisés dans l'entre-jambes, de manière à former une sorte de culotte bouffante : or le même agencement est adopté sur d'autres peintures par des personnages vêtus du *limus* (ci-dessus, p. 63-64) et par le découpeur au travail qui porte la simple tunique blanche, sans *clavi* (ci-dessus, p. 64 et n. 4).

Pareillement, sur bon nombre des petits bronzes représentant les Lares, la tunique prêtée à ces dieux forme, autour des reins, une sorte d'épais bourrelet, bien difficile à expliquer si ce n'est par analogie avec celui qui entoure la ceinture des personnages vêtus du *limus*, lorsque les pans de celui-ci sont retroussés et noués à la taille (ci-dessus, p. 61 et n. 1). Cette variante du type des Lares fait comprendre pourquoi les poètes ont volontiers appliqué aux deux jeunes dieux les épithètes *succincti* et *incincti* (De-Marchi, I, p. 49 et n. 2) : or l'adjectif *succinctus* est précisément celui qui désigne les porteurs du *limus*, lorsqu'ils ont, pour assurer la pleine liberté de leurs mouvements, transformé comme il vient d'être dit les pans de cette sorte de jupe (ci-dessus, p. 62 et n. 6).

Enfin, et la confusion est ici plus complète encore entre la divinité domestique et certains des mortels qui l'adorent, il arrive parfois que le fidèle revêtu non de la tunique, mais du simple *limus* relevé et serré à la ceinture en manière de courte culotte, ait pris l'attitude habituelle des Lares, et porte comme eux la *patera* (S. Reinach, *Rép. Stat.*, II, p. 493, 4).

(1) Cf. ci-dessus, p. 209 et n. 1.

APPENDICE X (1)

1. Au témoignage des peintures religieuses de Pompéi où survit le souvenir du rôle joué par la palme dans certaines cérémonies de la religion domestique romaine, il convient d'ajouter celui d'une autre composition pompéienne, celle-ci décorative et non religieuse, dont le sujet rappelle aussi, à sa manière, les mêmes rites (2).

2. On y voit, tournée de profil vers la droite, avançant à grands pas, une femme vêtue d'une tunique aux pans flottants, qui s'arrête à mi-cuisses : elle porte de la main gauche une longue palme dont elle soutient le poids sur l'épaule ; dans la main droite, qui tombe le long du corps, est placée une couronne. La contenance de la figure et le costume dont elle est revêtue rappellent, comme on voit, de près les fidèles, porteurs de la palme, qui ont été mis en scène aux façades de Délos ; le rapprochement s'impose particulièrement avec l'image, plusieurs fois signalée plus haut, qui appartient à la maison du *Lac sacré* (3). Wieseler, dans l'article qu'il a autrefois consacré aux représentations pompéiennes de l'ἀγνὸς βωμός (4), n'a fait que noter en passant l'existence de cette peinture, tandis qu'il attirait l'attention du lecteur sur celle qui lui répond symétriquement, et qu'il convient en effet de n'en pas séparer. Elle représente une seconde femme, dont l'ajustement reproduit celui de la première et qui tient comme elle une palme ; mais la pose est tout autre : debout, les jambes croisées, la main gauche appuyée sur la hanche, la figure a le coude du bras droit — celui qui tient la palme — posé sur une amphore, elle-même placée sur un piédestal ;

(1) Cf. ci-dessus, p. 217 et n. 2.

(2) HELBIG, *Wdgm.*, n° 941^b. — La peinture, aujourd'hui détruite, appartenait à la maison des *Dioscures* ; elle a été reproduite, ainsi que son pendant, dans *Mus. Borb.*, IX, 2, et dans S. REINACH, *RPGR*, p. 147, 3.

(3) Ci-dessus, p. 173 et n. 7 ; cf. p. 208 et n. 1.

(4) *Ann. Inst.*, 1858, p. 225 sq.

tout près couché à terre, l'objet de forme cylindrique que l'auteur identifie avec l'autel de la rue.

3. Ces deux femmes seraient, d'après Wieseler, des Nikés : sans doute il leur manque les ailes de cette divinité, mais ses attributs habituels, palme d'une part, couronne de l'autre suffisent à indiquer leur identité. Helbig, tout en rapportant, dans son catalogue des peintures pompéiennes, cette interprétation de son devancier, a montré qu'elle ne pouvait être acceptée, le type aptère de Niké étant inconnu à Pompéi ; en conséquence il a proposé de reconnaître dans les deux figures juvéniles non les personnifications de la Victoire, mais de simples mortelles, victorieuses dans quelque exercice athlétique, par exemple à la course (1) : hypothèse assurément moins invraisemblable que la précédente, mais encore difficile à accepter, car aucun indice précis ne fait penser ni à une course ni à un ἀγών de quelque sorte que ce soit.

4. Il est bien plus probable qu'il convient d'expliquer ces représentations en rappelant un fait plus d'une fois observé à Pompéi (2) : l'influence exercée sur les décorateurs d'esprit et de formation purement hellénique par les peintures religieuses, si rudimentaires fussent-elles parfois, qui, dans les demeures où se pratiquait le culte domestique d'origine romaine, ornaient les parois de l'autel ou du sanctuaire en forme d'édicule, historiaient les murs du *pistrinum* ou la façade même de la maison. L'artiste prend son bien où il le trouve : certaines des images que répétaient indéfiniment, d'une main mal assurée, des manieurs de couleurs dénués de sentiment et de goût, étaient pourtant de nature à tenter la fantaisie d'un ouvrier disposant de plus de ressources, et vraiment maître de ses moyens. Tracées d'un pinceau plus libre, rajeunies au besoin par une mise en scène un peu différente, elles pouvaient, sans devenir méconnaissables, donner lieu à des compositions profanes conformes au goût du temps. Aussi pauvres de sens que les figures d'Éros et de Niké tant de fois reproduites dans les poses les plus diverses aux murs des habitations, destinées, ainsi que ces évocations pseudo-mythologiques, à faire valoir, par la beauté des formes ou la grâce des attitudes, la virtuosité du peintre, elles paraissaient plus piquantes peut-être que les autres, à cause du rapprochement qu'elles suggéraient aux connaisseurs. Assurément, de tels procédés d'invention ne sont pas ceux d'un âge créateur : et il est bien probable aussi qu'à une autre époque les scrupules religieux des vieux

(1) HELBIG, *op. l.*

(2) OVERBECK-MAU, *Pompeji*, p. 576.

Romains les auraient sévèrement proscrits. Mais ils n'ont pas été employés qu'à Pompéi : à Délos même, à une date plus ancienne, les mosaïstes n'hésitaient pas, comme on l'a noté plus haut (1), à transformer en « nature morte » la représentation, à l'origine toute religieuse, de l'amphore et de la palme.

5. C'est par un travail du même genre, s'appliquant non plus à des objets inertes, mais à des formes vivantes, qu'il convient, croyons-nous, d'expliquer les deux fresques décrites plus haut. La métamorphose du fidèle en jeune fille est le résultat d'une innovation individuelle, ou peut-être d'une erreur dans l'interprétation du modèle (2). La présence, sur la seconde peinture, de l'amphore sinon réunie à la palme, du moins placée aussi près d'elle que possible, l'indication de l'ἀγυιὸς βωμὸς qui situe exactement la scène — plusieurs fresques pompéiennes le montrent dans la même position (3), — viennent à l'appui de l'interprétation que nous proposons. L'artiste qui a composé les deux tableaux décoratifs a emprunté au répertoire — alors plus qu'à demi périmé — de la vieille imagerie religieuse, la figure dont les lignes avaient retenu son attention ; tout en modifiant, tout en dédoublant la donnée traditionnelle du danseur à la palme (4), il a pris soin d'en rappeler le sens primitif, au moyen d'allusions précises et faciles à saisir d'une part à une seconde représentation s'expliquant par les mêmes croyances — celle qui met en scène l'amphore et la palme —, d'autre part à l'endroit consacré où étaient placés, dans les vieilles demeures, au voisinage de l'autel qui cantonne le seuil, les peintures liturgiques dont s'inspirait sa fantaisie (5).

(1) Ci-dessus, p. 145 sq. et Appendice I.

(2) A moins encore qu'une confusion n'ait été commise par le dessinateur du *Museo Borbonico*.

(3) WIESELER, *op. l.*, pl. I, n° 3 ; *Mus. Borb.*, X, pl. 37 etc.

(4) On remarquera d'ailleurs que sur les peintures de Délos, les danseurs à la palme pouvaient aller aussi par deux : ci-dessus, p. 208 et n. 1, les deux premières représentations (au sujet de la seconde, cf. Appendice IV, 2°).

(5) C'est pourquoi WIESELER (*op. l.*, p. 255) a eu raison, croyons-nous, de rapprocher les deux représentations, et en particulier la seconde, des peintures pompéiennes qui font de la porte de la maison hellénique et de ses abords le décor devant lequel sont groupés des personnages. Les traditions grecques et les traditions romaines se mêlent sur ces peintures, comme elles se mêlaient dans la vie même à Pompéi. On pourrait rappeler aussi à ce propos le témoignage de certaines fresques de Boscoreale (cf. *DRP*, p. 38, n. 10).

6. Il importe d'ailleurs de remarquer qu'en prenant les traits prêtés à la première des deux figures décrites ci-dessus, l'image du danseur à la palme remontait en quelque sorte vers les origines d'où elle dérive. En effet, comme on l'a montré plus haut (1), un type hellénistique de Niké, très fréquemment reproduit en Italie, est probablement le modèle qui a servi aux décorateurs d'autels pour tracer certains des danseurs à la palme mis en scène à Délos. La présence de la couronne entre les mains du personnage pompéien indique que l'artiste se souvient de ce type, en même temps que de celui qui en est dérivé ; mais l'absence des ailes atteste bien que c'est le second surtout qu'il se propose d'imiter, et, si l'on peut dire, de transposer dans le domaine de la peinture décorative.

(1) Ci-dessus, Appendice VIII.

APPENDICE XI (1)

Les reliefs, décorant des urnes étrusques, où sont représentés indifféremment tantôt l'autel lui-même, tantôt une haute base en forme d'autel supportant l'édicule sous lequel repose l'omphalos au serpent, admettent en outre une troisième variante. Par exemple, sur ceux de ces reliefs qui montrent, suivant l'interprétation traditionnelle, Oreste et Pylade prisonniers en Tauride et les apprêts du sacrifice où ils seront immolés, il arrive, sans que rien d'autre soit modifié dans l'ensemble de la composition, que l'édicule soit fermé de deux portes empêchant d'en apercevoir le contenu (2). Cette variante présente un intérêt particulier : elle établit un lien de plus entre les usages religieux illustrés par les représentations dont nous parlons — malgré les emprunts à l'art grec, les traditions locales tiennent certainement une très grande place sur les sculptures des urnes étrusques — et ceux qui se sont perpétués dans la religion domestique des Romains. Un texte de Properce (3) nous apprend qu'au dernier siècle de la République, le sanctuaire des Lares était parfois, dans les maisons romaines, muni d'une porte. D'autre part, les « laraires » de Pompéi — ils n'ont toutefois aucune fermeture mobile — ressemblent presque de tout point aux petites constructions, visibles sur les reliefs étrusques, qui plaçaient au-dessus d'un massif quadrangulaire de maçonnerie l'édicule à colonnes, habitacle de l'omphalos étreint par le serpent.

(1) Cf. ci-dessus, p. 281 et n. 1.

(2) BULARD, *PMD*, p. 68, n. 7 ; c'est à tort que ROSCHER, *N. O. St.*, p. 85, confond le monument avec un autre analogue (*PMD*, p. 68, n. 4) où apparaît l'omphalos au serpent, et que reproduit la figure destinée à illustrer son texte (*N. O. St.*, pl. IV, n° 5 ; cf. p. 63). — Voir aussi PIGANIOL, *Jeux rom.*, p. 35 et n. 5.

(3) V, 3, 54 ; voir DE-MARCHI, I, p. 88 et 89, n. 1.

APPENDICE XII (1)

A Délos même, le pilier ou le bétyle, représentation d'Apollon Agyieus, ne s'est nulle part rencontré avec certitude. Toutefois, il est possible qu'il faille interpréter comme tel le cylindre de pierre, fort semblable à un tambour de colonne (haut. 0^m75 ; diam. 0^m26), qui a été découvert *in situ*, adossé à la façade d'une maison non fouillée, toute voisine de l'édifice des Poseidoniastes de Bérytos. Il est planté au milieu d'une sorte de socle, fait d'un massif de maçonnerie aux assises médiocrement régulières (haut. maxima 0^m50) et presque contigu à l'entrée du côté droit (2). Si vraiment c'est là l'idole du dieu de la rue, elle n'offre que bien peu de rapports, quant à sa forme, avec les *omphaloi* représentés par la peinture (3).

(1) Cf. ci-dessus, p. 286 et n. 9.

(2) CH. PICARD, *Délos*, VI, p. 17, n. 1 ; pl. I et surtout pl. IV, où la disposition des lieux apparaît plus nettement ; cf. BULARD, *DRP*, p. 20 et n. 3.

(3) Voir aussi ci-dessus, p. 289, n. 5.

APPENDICE XIII (1)

Aux témoignages qu'apportent, en faveur de cette équivalence, d'une part les représentations ornant les urnes funéraires étrusques (2), d'autre part certaines peintures sacrées de Pompéi (3), on pourrait ajouter celui des monnaies de *gentes* romaines qui ont été examinées d'un autre point de vue au cours du chapitre XI (4). Certaines de ces monnaies montrent, au revers, une petite construction à colonnes, couronnée d'un fronton, que l'on peut rapprocher de l'édicule figuré sur les urnes étrusques : sous cet abri, l'on discerne, si menues que soient les figures, tantôt l'omphalos enlacé par son compagnon habituel (5), tantôt un autel qui ressemble à l'omphalos par sa forme cylindrique, mais se termine en haut par une plate-forme proéminente (6), au dessous de laquelle apparaissent la tête et les multiples anneaux du serpent (7). Ici encore, l'une des deux images peut remplacer l'autre, sans que rien soit changé au reste de la représentation.

(1) Cf. ci-dessus, p. 317 et n. 1.

(2) Ci-dessus, p. 281 et n. 1.

(3) Ci-dessus, p. 281 et n. 2.

(4) Ci-dessus, p. 316-17.

(5) BABELON, *Monn. Rép. r.*, II, p. 409, n. 9 = ROSCHER, *N. O. St.*, pl. II, 26 et p. 85 (Babelon voyait dans la représentation un autel, mais la forme omphaloïde est fort nette).

(6) BABELON, *op. l.*, II, p. 408, n° 6 = ROSCHER, *op. l.*, pl. II, n° 22 et p. 85 (où le n° 23 est par erreur attribué à cette figure) : l'auteur l'interprète à tort comme un omphalos.

(7) Peut-être y a-t-il ici, roulés autour du fût de l'autel, non pas un, mais deux serpents : cf. ci-dessus, p. 304 et n. 5.

APPENDICE XIV (4)

La présence, sur les monnaies des *gentes* Eppia et Rubria, d'une proue de navire, visible derrière l'édicule abritant l'omphalos au serpent, est le fait principal sur lequel se fonde l'hypothèse combattue par nous (2) et repoussée aussi par Roscher (3), qui voit sur ces monuments une allusion à l'introduction du culte d'Asklépios à Rome. La vérité est que la proue de navire pourrait bien être un symbole concernant Vesta.

Le nom de *πρόρα* est donné à Hestia par Sophocle, dans une invocation où cette image rappelle le droit de priorité qui, d'après certaines traditions, s'exerçait en faveur de la déesse lors de toute libation (4). Pareillement, c'est un proverbe grec que ἀφ' Ἑστίας ἄρχεσθαι (5). On a rappelé plus haut qu'à Rome l'usage le plus constant plaçait au contraire à la fin des prières l'invocation à Vesta (6). Il n'est pas douteux néanmoins que dans certains cas le privilège de l'Hestia hellénique n'ait aussi appartenu à la Vesta romaine, comme l'attestent les vers d'Ovide (7) :

... *Inde precando*

Praefamur Vestam quae loca prima tenet (8).

(1) Cf. ci-dessus, p. 317 et n. 1.

(2) *PMD*, p. 66-67.

(3) *N. O. St.*, p. 66.

(4) SCHOL. ARIST., *Vesp.*, 846 : Ἐν γὰρ ταῖς σπονδαῖς ἀφ' Ἑστίας ἄρχονται... καὶ Σοφοκλῆς ἐν Χρύσῃ· ὦ πρόρα λοιδοῖς Ἑστία, κλύεις τίδε;

(5) PREUNER, *H. V.*, p. 16 sq.; FARNELL, *Cults of gr. st.*, V, p. 346.

(6) Ci-dessus, p. 315 et n. 5.

(7) *Fast.*, VI, 303 sq.; cf. HILD, *op. l.*, p. 748. — La lecture *Praefamur* n'est pas certaine; mais le texte est établi, sans aucun doute possible, pour ce qui est de la fin du vers.

(8) Une hypothèse différente de la nôtre (NORMAN W. DE WITT, *Class. Journ.*, 1918-19, p. 437) explique la proue de navire comme une allusion à

l'emporium qu'a été Rome de bonne heure (on sait que les changeurs avaient leurs éventaires près du Janus qui marquait l'entrée du Forum) : j'avoue n'être pas convaincu par le rapprochement qu'établit l'auteur entre les pièces romaines portant cette représentation et les anciennes monnaies anglaises où l'on voit « a ship in full sail, and underneath... the inscription : ships, colonies and commerce ».

APPENDICE XV (1)

Peu de revêtements sont assez bien conservés pour donner quelque idée de l'ordonnance adoptée par le peintre, dans le sens de la largeur.

Nulle part le panneau n'est divisé, ainsi qu'il arrive parfois à Pompéi (2), en trois rectangles contigus, plus hauts que larges, dont la réunion forme une sorte de triptyque (3). Mais à l'entrée d'une des maisons appartenant au Quartier du Stade, des bouquets de feuilles de laurier, superposés suivant une ligne verticale, partagent en deux parties à peu près égales la surface décorée, isolant la moitié du revêtement qui surmonte l'autel (4).

Même lorsqu'une effigie divine n'occupe pas le milieu du panneau, suivant la disposition signalée plus haut (5), une certaine recherche de symétrie se traduit dans le groupement des sujets. Au mur extérieur d'une autre habitation, celle-ci peu éloignée du théâtre, figures et objets paraissent bien avoir été ordonnés de manière à se répondre, à peu près exactement, de chaque côté d'une ligne médiane divisant en deux, dans le sens de la largeur, autel et panneau peint (6). C'est ainsi que les deux *turibula* représentés, l'un à gauche, l'autre à droite (7), flanquaient à égale distance l'autel ; et l'on a déjà noté plus haut qu'il

(1) Ci-dessus, p. 410 et n. 9.

(2) S. REINACH, *RPGR*, p. 104, 2.

(3) Cette ordonnance paraît avoir été empruntée par la peinture religieuse à la peinture décorative des trois derniers styles : il est naturel qu'elle ne se rencontre pas à Délos, où les décors muraux appartiennent au premier style.

(4) *DRP*, n° 25, p. 136, l. 12. — Autre ordonnance du même genre : *DRP*, n° 23, p. 127, l. 1 et n. 1.

(5) Ci-dessus, p. 410 et n. 10.

(6) *DRP*, n° 18, p. 108-110 et pl. IX. — Voir aussi *DRP*, n° 23, p. 126, l. 23 et l. 25 et n. 1.

(7) *DRP*, p. 109, l. 32 et 110, l. 6 ; voir ci-dessus, p. 360-362.

en est de même des deux fidèles accomplissant autour de ce monument la *lustratio* préliminaire (1). Ailleurs, c'est de chaque côté de la niche, dont la médiane se confond d'ailleurs avec celle de l'autel, que s'observe cette répartition symétrique des figures, et elle s'applique, encore une fois, au même couple de fidèles porteurs du rython (2).

(1) Voir ci-dessus, p. 408, et les références indiquées n. 2. — Peut-être quelque divinité anthropomorphique occupait-elle plus haut, dans la partie du revêtement aujourd'hui détruit, la place d'honneur.

(2) *DRP*, n° 27, p. 154, l. 28 et pl. XVII, 2 (le personnage placé symétriquement, de l'autre côté de la niche, n'a pas subsisté ; mais il paraît légitime de le restituer, d'après les monuments du même genre : voir ci-dessus, Appendice iv, 1°).

APPENDICE XVI (1)

Nous avons fait observer plus haut (2) que si les peintures de Délos offrent fréquemment l'image de l'esclave poussant vers l'autel domestique le porc, victime destinée au Lare, on ne rencontre nulle part sur ces représentations ni le sacrificateur aux prises avec l'animal, ni non plus celui-ci étendu sur l'autel et le baignant de son sang. Il convient toutefois de noter que le premier de ces deux sujets a été traité au moins une fois à Délos, par un sculpteur, sinon par un peintre : nous croyons du moins le reconnaître sur le relief qui orne le chambranle gauche d'une porte de maison, à l'Ouest de l'édifice des Poseidoniastes de Bérytos. Le monument a été publié par M. J. Chamonard (*Délos*, VIII, p. 268 et fig. 132). On y voit « un homme vêtu d'un pagne court, s'appêtant à égorger, avec le coutelas qu'il brandit d'une main, un animal qu'il tient de l'autre », et dont la tête paraît bien être celle d'un porc. Placée ainsi à l'entrée de la maison, où lui répond, sur le chambranle de droite, un phallus prophylactique monté sur des pattes (Chamonard, *ibid.*, et fig. 131), il y a toutes chances pour que cette figure soit destinée à rappeler le sacrifice accompli en l'honneur d'une des divinités dont le culte est célébré, à l'entrée de la maison, en l'espèce le Lare. On a indiqué ailleurs (3) l'existence d'un certain rapport, à tout le moins topographique, entre les peintures à sujets religieux et les ἀποτρόπαια qui défendent les abords de l'habitation. Le « pagne » porté par le sacrificateur est fort probablement le *linus*, costume professionnel de l'esclave (4), adorateur du Lare.

(1) Cf. ci-dessus, p. 86 et n. 1.

(2) Ci-dessus, p. 85-86.

(3) *DRP*, p. 11 et n. 1.

(4) Ci-dessus, p. 70-71, 82, 155.

APPENDICE XVII (1)

Au cours de son étude *Apollo und Asien*, un des deux travaux que l'auteur a réunis dans ses *Delphische Studien* (2), M. F. Poulsen a signalé à plusieurs reprises (3), toujours brièvement, les divers *omphaloi* de Délos énumérés ci-dessus, chapitre xi (4). Explicitement ou implicitement, il applique à ces monuments l'hypothèse des origines orientales de l'omphalos apollinien, dont le prototype ne serait autre que le *Koudourrou*, signe sacré de la propriété chez les Chaldéens (5).

Les faits exposés par M. Poulsen offrent sans contredit un vif intérêt pour ce qui est des monuments provenant du sanctuaire de Delphes, ou inspirés de près par les traditions delphiques. Mais il nous paraît dangereux — et cette critique s'adresse aux théories de W.-H. Roscher en même temps qu'à celles de l'érudit danois — de prétendre expliquer, en dernière analyse, par un principe unique toutes les pierres hémisphériques, ovoïdes, paraboloides auxquelles convient la dénomination très générale d'omphalos. Il en est de l'omphalos comme de certains décors très simples qui se retrouvent en divers pays à la fois, sans qu'il y ait eu pour cela emprunt de l'un à l'autre. La forme de la pierre sacrée n'a rien ni de si particulier ni de si rigoureusement invariable, qu'elle doive nécessairement traduire, partout où elle se rencontre, une idée religieuse identique. Cette unité du sens attribué à l'omphalos ne s'est jamais pleinement réalisée, même dans le monde grec. Nous croyons, quant à nous, que même si l'omphalos delphique dérive bien du *Koudourrou*, le fait ne doit pas nous interdire de chercher ailleurs qu'à Delphes,

(1) Ci-dessus, p. 282, n. 1.

(2) Ci-dessus, *ibid.*

(3) POULSEN, *op. l.*, p. 31, 32, 37.

(4) Ci-dessus, p. 275 et n. 1 ; 277 et n. 2.

(5) POULSEN, *op., l.*, p. 34 sq.

ailleurs qu'en Mésopotamie, les origines du fétiche auquel les populations italiques rendaient, au voisinage de l'autel et du foyer, un culte domestique.

M. F. Poulsen met d'ailleurs les *omphaloi* de Délos au nombre des symboles d'Apollon Agyieus, parce qu'ils ont été trouvés « besonders vor den Hauseingangen (1) ». Mais il se trouve précisément que toutes les peintures représentant des *omphaloi* ne se voient pas à la façade des maisons (2), et surtout que les *omphaloi* sculptés en marbre (3), dont les images peintes ne sont que la reproduction, ont été découverts à l'intérieur des habitations, loin du seuil que ne franchit pas Apollon Agyieus.

(1) *Ibid*, p. 31.

(2) Ci-dessus, p. 275, n. 1, 5^o ; 287, n. 2.

(3) Ci-dessus, p. 277 et n. 2 ; 287 et n. 3 et 4.

ADDENDA ET CORRIGENDA

P. 15, n. 3. — Voir aussi, à propos de la croyance au Genius, JACOBSEN (J.-P.), *Les Mânes*, trad. Philipot, II (1924), ch. xvi, p. 192-202.

P. 24-25. — Voir aussi, sur le culte du Genius et la fête du *Natalis*, JACOBSEN (J.-P.), *Les Mânes*, trad. Philipot, II (1924), ch. xvii, p. 203-205.

P. 72 et n. 3. — Voir aussi le vêtement porté par le personnage de droite sur la peinture, décorant une tombe d'Orvieto, qui est reproduite dans DUCATI, *L'arte classica*, p. 438, fig. 428 : les deux rayures verticales partent, ici aussi, de la naissance des manches, très courtes et elles-mêmes bordées d'une rayure.

P. 128, l. 7. — Sur les rapports entre *venatio* et combats de gladiateurs, même lorsque le spectacle ne comporte pas une exhibition de *pægniarii*, voir LAFAYE, ap. *Dict. Ant.*, s. v. *Venatio*, p. 700 ; MAU-KELSEY², p. 221-222.

P. 132 et n. 4. — On croit reconnaître le *cirrus*, porté par un athlète (un lanceur de javelot), sur une des peintures murales qui ornent la *Tomba della Scimmia* à Chiusi. Du moins une longue mèche se redresse-t-elle presque verticalement au-dessus de la nuque du personnage, tandis qu'une courte chevelure recouvre partout ailleurs son crâne (DELLA SETA, *Italia antica*, p. 184, fig. 186). Il ne serait pas sans intérêt de constater que cet usage a été connu en Italie longtemps avant l'époque à laquelle appartiennent les peintures de Délos.

P. 144, et n. 1. — On notera que même dans les combats du gymnase ou de la palestres la palme est la récompense destinée au vain-

queur, et qu'elle est souvent jointe, comme sur les peintures de Délos, à un vase d'une forme plus ou moins élégante. Nombreuses sont les représentations sculptées qui montrent les deux objets près du groupe formé par les lutteurs aux prises, ou dans la position de la mise en garde : KRAUSE, *Gymn. u. Agon. d. Hell.*, II, pl. XI, fig. 32 ; S. REINACH, *Rép. Rel.*, II, p. 17, 4 ; FURTWAENGLER, *Geschn. St. im Antiquar.* nos 7496 sq. ; BULARD, REA, 1924, p. 213-214.

P. 149, § 62. — Le témoignage d'une curieuse peinture de vase, accompagnée de l'inscription *κάδος τῷ κυδιστεῖ τῷ* montre, si la lecture est exacte, que le *κάδος* pouvait être, en Grèce, attribué comme prix à un acrobate, au lieu des vases, de forme plus noble, réservés aux athlètes vainqueurs dans les *ἀγῶνες* : BLÜMNER, *Fahrendes Volk im Altertum, Sitzungsber. d. Königl. bayer. Akad. d. Wissensch., Philos.-philol.-hist. Kl.*, [1918, *Abh.* 6, p. 11 et n. 59, p. 37.

P. 154 et n. 3. — Le *limus* porté, sur plusieurs peintures de Délos, par les esclaves qui prennent part aux *ludi compitalicii* paraît avoir été employé, comme vêtement de combat, dans d'autres formes de la lutte, où la tradition romaine n'admettait pas la nudité athlétique familière aux Grecs. C'est cette sorte de eulotte, amplement bouffante et formant, autour de la ceinture, le bourrelet décrit plus haut (ci-dessus, p. 61 et n. 1) que portent, par exemple, deux gladiateurs combattant, sculptés en relief sur une urne funéraire du musée de Pérouse (*Dict. Ant.*, s. v. *Gladiator*, p. 1564, fig. 3568).

P. 155 et n. 3. — Sur une des peintures (DRP, n° 25, p. 134, l. 12 et n. 6 ; fig. 47 et pl. V, 2), une bandelette nouée autour des cheveux remplace, semble-t-il, la couronne. La bandelette est portée, comme la couronne, par le fidèle qui accomplit un acte religieux : sur la tête du *παλαιστής* de fortune, elle rappelle, au même titre que le cercle de feuillage, le sacrifice offert par le personnage avant les *ludi*.

P. 217, § 20. — La branche de laurier est pareillement portée par les *vicomagistri* célébrant le culte des *Lares Augusti* sur plusieurs des reliefs publiés par SKRABAR, *Jahresh. aesterr. arch. Inst.*, 1919, *Beiblatt*, col. 279 sq. : n° 1 (col. 279 et fig. 125), 3 (col. 285-286 et fig. 128), 8 (col. 287 et fig. 130). Toutefois la branche (?) que tiennent deux de ces personnages sur le troisième monument pourrait être interprétée plutôt comme une palme que comme un rameau de feuillage (voir ci-dessus, p. 215-217).

P. 257 et n. 1-3 ; p. 261 et n. 4. — Du curieux ἀποτρόπαιον constitué, dans une boutique de Délos, par un Mercure à la bourse, dont le phallus se termine en tête de bélier, on rapprochera certaines images, n'ayant pas le même caractère prophylactique, qui montrent le dieu pareillement coiffé du pétase, portant d'une main le caducée, de l'autre la bourse, et à cheval sur un bélier. Voir, par exemple, le relief décorant un cippe funéraire découvert près de Velletri (*Not. Sc.*, 1924, p. 510, fig. 4). La première représentation a pu être préparée par des monuments du même type que la seconde.

P. 332, n. 4. — Voir aussi les monuments suivants, dont la découverte est postérieure à la publication de Madame Ross TAYLOR : *Not. Sc.*, 1915, p. 246-248 ; 1918, p. 137.

P. 342, § 27. — Aux indices qui révèlent une certaine forme de dévotion, de la part des particuliers, à l'égard du signe du zodiaque sous lequel ils sont nés, on ajoutera le témoignage de SUÉTONE (*Aug.*, 94), d'après lequel Auguste aurait fait frapper une monnaie d'argent avec le signe du Capricorne, « *quo natus est.* » Ce signe se voit au-dessus de la figure du premier empereur sur le camée dit d'Auguste, conservé à Vienne (DUCATI, *L'arte classica*, p. 695, fig. 676). Les deux faits méritent d'être retenus, même si la date ainsi commémorée est celle non de la naissance du prince, mais de sa conception : JACOBSEN (J.-P.), *Les Mânes*, trad. Philipot, II (1924), p. 185, n. 1.

P. 342, § 28. — Comme le décorateur au pinceau duquel est due la peinture du *Magasin* δ, les poètes latins ont plus d'une fois associé les croyances relatives au Genius et celles qui concernaient l'influence des astres sur les destinées humaines. Voir par exemple HOR., *Epist.*, II, 2, 187, et PERS., VI, 18-19.

P. 355, l. 9. — On notera pourtant l'existence d'une peinture pompéienne montrant sur l'autel domestique, à côté d'une pomme de pin et d'un œuf, une grenade, du moins suivant l'interprétation proposée, sous toutes réserves, par MAU, *Röm. Mitt.*, 1887, p. 133.

P. 368 et n. 5. — Transportant sans doute les usages romains à Troie, VIRGILE (*Æn.*, II, 513) montre, dans le palais de Priam, l'autel domestique abrité sous les branches d'un laurier devenu un arbre :

Ingens ara fuit, juxtaque veterrima laurus
Incumbens arae atque umbra complexa Penates.

P. 411, § 43. — On a indiqué dans *DRP*, p. 39, que l'usage consistant à revêtir de couches de stuc, successivement appliquées l'une au-dessus de l'autre, l'autel ou le foyer domestiques, remonte jusqu'à l'époque mycénienne. Aux monuments énumérés *ibid.*, n. 5, on ajoutera le foyer portant les restes de six couches de stuc superposées, qui a été découvert dans le *megaron* du palais de Mycènes (*BCH*, 1921, p. 508, fig. 6).

P. 438 et n. 2. — Divers monuments figurés qui montrent, au-dessus de l'autel, un édicule mobile, destiné à abriter la flamme sacrée, ont été énumérées dans *DRP*, p. 40, n. 4. On peut ajouter à la liste les deux représentations suivantes : S. REINACH, *Rép. Rel.*, III, p. 53,5 (autel de Mantoue, décoré de reliefs) ; BENNDORF-SCHÖNE, n° 344, p. 214 = WICKHOFF, *Roman Art* (trad. S. Arthur Strong), p. 51, fig. 20 (relief du Latran provenant de la tombe des Haterii).

P. 441 (cf. p. 315-318). — L'existence de rapports très anciens et vraiment étroits entre Vesta et Janus a été récemment contestée par GIANELLI (G.), *Riv. di Filolog.*, 1924, p. 224-230.

INDEX GÉNÉRAL

DES NOMS ET DES MATIERES

(Le chiffre renvoie à la page, n. à la note. — Les noms d'auteurs, anciens ou modernes, en **CAPITALES**. — Les mots latins en *italiques*. — On a suivi, pour les mots grecs, l'ordre de l'alphabet latin : les mots commençant par E et H figurent à la lettre E, par O et Ω à la lettre O, par Φ à la lettre F, par X à la lettre C (Ch). — D. = Délos ; P. = Pompéi.)

Abréviations, 5-6.

Abri surmontant l'autel domestique, 308 ; restes d'un — voûté au-dessus d'un autel, 279 et n. 5 ; — au-dessus d'une image de Vesta, 308 n. 6. — Voir Autel, Édicule.

Académie des Sciences de Leipzig, *Abhandlungen*, 282.

Acca Larentina ou *Larentia*, 76 n. 6 (p. 77).

Accius, 326.

Acerca, 47, 463 n. 2.

Acerous, 42 n. 2.

Acrobate, 482.

Acropole d'Athènes. — Voir Musée de l' —.

Acteurs burlesques, 221 n. 2.

Adolescent portant des objets sacrés, sur des peintures de P., 13 et n. 6 ; — prenant part au culte sur des peintures de P., 17 n. 2 sq. ; même sujet à D., 42. — Voir *Camillus*.

Aedes Cereris, 264.

Αφ' Ἐστίας ἀρχεσθαι, 474.

Affranchis ; dédicaces d' — aux Lares, 76 n. 6 ; — et *ludi compitalicii*, 82.

ΑΦΟΒΟΣ Ἐλεάτης, 445 n. 2.

Agaklès ; stèle d' —, 100 n. 1, 103,

104, 106, 107, 108, 109 et n. 3, 110.

AGAT..., inscription tracée au pinceau, 10, 11, 68.

Agat[ho] ou Agat[hocles], 11, 443, 446 n. 3.

Agathodaimon, 10 n. 12 (p. 11), 347.

Agat[hodaimoni] ou Agat[hodaimonis], restitution inexacte, 10 et n. 10, 11.

Agencement ; divers —s de la toge, 31-32, 31 n. 7.

Agneau sacrifié pour le *natalis* d'un ami, 59 n. 3.

Ἀγών, ἀγῶνες, 102, 112, 120, 122, 123, 125, 135, 139, 143 et n. 4, 145 et n. 5, 146, 148, 149, 151, 153 et n. 2, 155, 166, 206, 214, 221, 392, 409, 412 n. 3, 468, 482.

Agonistes, 285, 402, 409, 412.

Agonistiques ; représentations — à D., 97-150, 151-157, 391-392. — Voir Lutteurs, Παλαισται, Πάλη, Pancrace.

Agonothète ; siège d' — à Athènes, 146.

Agora des Romains, 40, 175 n. 2 ; — dite des *Compétaliastes*, 210, 436 n. 2.

Ἀγροαῖος; Hermès —, 248, 317.
 Agrigente, 263 n. 6.
 Agyieus, 287, 289; — de Corfou, 286 n. 10 (p. 287), 307 n. 1. — Voir Apollon.
 Ἀγυῖος βωμός, 259 n. 3, 369, 449, 467, 469.
 Aiguillon, 87, 89.
 Ἀκροχειρισμός, 117.
 Ἀκροχρῶνις, 116.
 Alæ, 253 n. 3.
 Alaoui. — Voir Musée —.
 Albanais, 35.
 Albe, 246.
 Alexandrie, 376.
 Alexandrin (art). — Voir Toreutique, Vases de métal.
 Ἀλεξίλακος, 232 et n. 3, 234, 238, 240, 259.
 Allure saccadée des Lares, 163, 196 sq.
 ALTMANN, 14 n. 1, 217 n. 5 et 6, 219 n. 3 et 4, 299 n. 5 (p. 300), 307 n. 2, 349 n. 1, 359 n. 3, 401 n. 2.
 Alun, 34 et n. 6.
 ΑΛΥΠΗΣ Συνακόσιος, 445 n. 2.
 Amazones, 177.
 Ambulatoire; rite — 184 sq., 207, 399, 409. — Voir Coureurs, Danseurs, *Lustratio*.
Amiternum, 434.
 Amphore, 97 n. 1 (p. 98), 156 et n. 2, 157 n. 1, 161 n. 2 (p. 162), 199 n. 4, 207, 208, 209 et n. 4, 210, 211, 212, 219, 220-221, 228, 286, 343, 392, 409, 410 et n. 8, 449, 467, 469; — et palme, 139 sq., 139 n. 1, 140 et n. 2, 141 n. 1, 142 et n. 1 et 3, 144; — avec palme et couronne, 145; — offerte en prix, 143, 144, 147-148, 392; — place occupée par l'— offerte en prix, 141-143; — offerte en prix, deux fois répétée, 142; — entre deux Satyres, 142 n. 4; bandellettes aux anses d'une —, 144; — associée par certains rites à la cérémonie des *Compitalia*, 209-212; — portée par des danseurs, 210; — tenue par des lutteurs, 219; deux fidèles portant chacun une —, 220-221; — attribut d'un Lare, 222; — donnée en prix aux Panathénées, 144; — panathénaique, 101 n. 2, e, 145, 146, 147; — panathénaique sur une mo-

saïque de D., 449; — panathénaique sur des monnaies d'Athènes, 146; sur un siège d'agonothète, 146; remplacement des —s panathénaiques par des vases de métal, 146-147; — s métalliques, 145, 146, 149; — s d'apparat, 145, 148, 392; — (ou hydrie) ornée de figures peintes, sur un des revêtements de D., 147-148.

Ane de Vesta, 297 et n. 6.

Anguille, 94.

Angulaire; disposition — des peintures à D. et à P., 350.

Angusticlave, tunique angusticlave, 64, 65, 66, 69, 72 et n. 4, 73 n. 5, 74 n. 2, 84, 89, 92 n. 1, 181, 194 et n. 1, 196, 208, 212, 254 et n. 4, 462, 464; usage de la tunique —, 72 sq.; tunique —, livrée de gala des esclaves, 74, 462; portée par un fidèle sur une peinture de P., 215; portée par les Lares, 194-196, 464; portée par Mercure, 254.

Anicius Gallus (L.), 123.

Animal; — représenté avec exactitude par les peintres de D., 87; tête d' — à la pointe d'un rhyton, 174 et n. 3.

Animalia herbatica, 130.

Animaux sur les peintures de D., 2, 87, 343 sq.; — divinisés, 396 et n. 1; — luttant, ou *venatio* sur un autel sculpté, 158 n. 4.

Annales (les) de Tacite, 153.

Anneau, insigne distinctif de l'ordre équestre, 72; — x de mariage, 236 et n. 3.

Anniversaire de la naissance, 22 sq., 24, 416-417; cadeaux d' —, 23; pièces de circonstances composées pour un —, 23 et n. 3.

Annone, 334.

Annulaire, 41 et n. 3.

Anteportanus, 233 n. 4.

Anthéstérios; inventaire d' —, 310.

Anthrax, nom propre, 92 n. 4.

Anthropomorphisme, 54; — et image du Genius, 54, 298; influence de l' — sur la formation du type des Lares, 192; — favorisé par certaines assimilations entre dieux, 398-399.

Anthropomorphiques; images de divinités —, 396 sq., 397 n. 3; divinités — à D., 415, 422; divinités — et Pénates à D., 422.

Anubis, 425.

A peu près ; goût de l'— chez les peintres de D., 90, 456 et n. 1.

Apex, 179 et n. 6.

Apollinienne ; religion —, 368 n. 3.

Apollo und Asien, de F. Poulsen, 479.

Apollon, 200, 254 et n. 5 (p. 255), 280, 283, 287 et n. 2 et 3, 289, 290, 311 et n. 2, 321, 322, 363 ; — citharède, 352 n. 3 ; — archer, 352 n. 3 ; le culte d'— et la religion domestique des Romains, 287-288, 425 ; le culte d'— à P., 287 et n. 3, 352 et n. 4 ; le sanctuaire d'— à Délos, 287 et n. 3, 290 ; la religion d'— à Délos, médiocre influence exercée par elle sur la religion domestique des Romains, 363 ; — et Hestia à D., 311 ; — et le laurier, 368 et n. 4 ; — Agyieus, 259 n. 3, 286 et n. 9 et 10 (p. 287), 287, 288-290, 289 n. 5, 307 n. 1, 369 n. 1, 479-480 ; bétyle d'— Agyieus, 439 ; bétyle d'— Agyieus à D. (?), 472 ; — Agyieus et serpent, monument provenant de D. (?), 289 n. 5. — Voir Maison d'—.

Apotropaion, 179, 225, 351.

Ἀποτρόπαιον, 184, 233, 261, 338, 353, 393, 478, 483.

APPEL, 25 n. 5 (p. 26), 26 n. 4, 32 n. 1, 36 n. 6, 39 n. 1 et 2, 41 n. 4, 315 n. 3 et 4.

Aptère ; Niké —, 468, 470.

Ara Maxima, 231, 237.

Arados (de Phénicie ?), 226.

Arae, 165.

Arbres ; — associés à l'image d'un omphalos, 292 n. 3, 302 ; à celle d'un autel, 301 et n. 5, 302 n. 2 ; — et limites du domaine rural, 336 ; rangée d'—s, limite du *fundus*, 432.

Arbustes et autel domestique sur des peintures de P., 442 n. 4.

Arc, 338 ; Centaures et —, 338 n. 4 ; — de Trajan à Bénévent, 331.

Ἀρχαίων, dans le Prytanée de D., 310.

Archer, 337 sq., 339 n. 1.

Aricie ; Diane d'— 354.

ARISTOPHANE, 369 n. 1.

ARNOBE, 40 n. 4, 48 n. 2, 389 n. 1, 433 n. 8.

Arrière-boutique à P., 253 n. 2.

Artémis, 321, 352, 353, 354, 397 n. 3 ; — et torche, 353 et n. 7 ; —

Hécate, 321, 352 sq. ; — Hécate, gardienne de la porte, 352-354, 353

n. 2 ; — *προθυραία*, 352 et n. 2 ; — *στροφαία*, 352 et n. 2 ;

— *Eileithyia*, 353 n. 7, 363 n. 3.

Articulation de la prière, 41.

Arvales (Frères), 29.

Asklépios, 280, 283, 284 et n. 2, 344, 474 ; introduction du culte d'— à Rome, 284 n. 2, 474.

ASCONIUS, 29 n. 3, 67 n. 6, 82 n. 2, 168 n. 2.

Ἀσφαλτόδης, 137.

Assemblée de dieux, figurée à P., 256.

Astre ; — rayonnant, représentation de *Sol*, 277 ; influence des —s sur les destinées humaines, 340-342, 483. — Voir Sagittaire.

Astrologie, 339 sq., 340 n. 2 et 3, 341 n. 2.

Astronomiques de Manilius, 340.

Atéius, 362 n. 2.

Atellane, 416.

Athéna Sôteira, 263 n. 7.

ATHÉNÉE, 359 n. 8 (p. 360).

Athènes, 259 ; monnaies d'—, 146 ; siège d'agonothète à —, 146. — Voir Musée.

Athlètes, 100 sq., 206, 403 n. 1 ; — en garde, 101 sq., 140, 286 ; — burlesques, 124 sq., 152 ; — de métier, 131, 161, 392 ; — figurés au moyen de couleurs différentes, 133 sq. ; chevelure des —, 131 sq. ; superstitions répandues parmi les —, 133 et n. 2 ; — massage des —, 136 sq. ; — nus, ou la taille ceinte d'un vêtement, 152 ; — de profession, nus, 154 ; — et prix, 139 sq. ; prix figurés près des —, 141-142 ; — luttant couronne en tête, 155 ; — de rencontre, 161, 392 ; — de carrefours, dans les fêtes populaires, 161. — Voir Agonistiques (représentations), Lutteurs, Nudité athlétique, *Παλαισται, Πάλη*, Pancrace.

Ἀθλον, ἀθλα, 223, 391.

Atrium, 315 ; peintures à sujets religieux dans l'— à P., 229, 250, 253.

- Attis, 177 ; Lares-Attis jumeaux, 218 n. 4.
- Attributs divins, 351-354 ; 397 n. 3, 410 n. 2.
- Auguri (Tomba degli)* à Corneto, 143 n. 1.
- Auguste, 52 n. 4, 160, 274, 314, 364 et n. 5 ; — amateur de *ludi*, 123 et n. 4, 124 ; — restaurateur des *Compitalia*, 124, 220 ; sa réforme du culte des Lares, 14, 123, 165 ; — et le signe du Capricorne, 483.
- AUGUSTIN (SAINT), 267 et n. 7, 268 et n. 3, 323 n. 3.
- Augustus*, adjectif, 369.
- Aula*, 93 et n. 5.
- Aulète, 89 n. 3.
- Aulicocla exta*, 93 n. 5.
- AULU-GELLE, 101 n. 4, 111 n. 1, 237 n. 3.
- Autel ; — domestique à Délos : son emplacement, 429 sq., 435 sq., 440 ; — situé sur la limite de la maison, 435-436 ; — voisin du stade, 98 ; — du Quartier du Théâtre, 291 n. 1 ; — s dépendant d'un premier étage, 251-252 ; — à l'extérieur d'un magasin (?), 260 n. 3. — Aspect de l'— : disposition de la plate-forme supérieure, 25 n. 4 ; édicule surmontant l'— extérieur, 438 n. 2 ; — intérieur muni d'un édicule, 439 n. 1 ; — s représentés en peinture, 10. — Décor de l'— : sa répartition suivant les faces des — s rectangulaires, 99-100, 164-166, 324-325, 400 et n. 1, 401 et n. 1 et 2, 402, 403 n. 1 et 4, 407 n. 1 ; sur les — s semi-cylindriques, 99 et n. 3 ; ornements peints sur les — s, 380 sq. ; rapports avec les revêtements muraux décoratifs, 383-384. — L'— et le décor du mur : symétrie de celui-ci par rapport à l'—, 476-477 ; — entre deux *turibula*, 362. — L'— extérieur et le culte du Lare, 414 n. 1, 437-438 ; l'— extérieur et les cultes du Genius et du Lare, 400 sq. — s de marbre à D., 309 n. 2, 349 n. 3.
- s domestiques à P. : revêtus de stuc peint, 230 n. 5, 345, 354 ; rarement décorés de scènes figurées, 413 ; ornés de palmes, 216 et n. 3, 217. — Image de l'— domestique sur les peintures de P., 13 : — chargé d'offrandes et — flambant, 299 n. 3 ; — entre les Lares, 291 n. 3, 298 et n. 2 ; sens de cette représentation, 298 n. 1, 322 n. 2 ; — au centre de la composition, 298 n. 2 ; — et serpents, 298 sq. ; — sous des arbres, 301 et n. 5, 302 n. 2 ; parmi des arbustes ou des touffes de verdure, 301, 442 n. 4 ; libation faite par Hercule près d'un —, 242 ; — doré, 307 n. 2. — Les — s des rues à P., 13.
- de Théra, 259 n. 1 ; — de Sulci, 227 n. 1 ; — à l'entrée de la maison des Vestales à Rome, 308 n. 6 ; — de la porte sur une peinture de Boscoreale, 335 ; — d'Ostie, 243, 332 ; — du musée de Mantoue, 484 ; divers — s sculptés ayant servi au culte domestique, 13, 14 et n. 1, 158 n. 4, 217 n. 5, 218, 328 n. 5, 349 n. 1, 359 n. 3, 378 n. 5, 401 n. 2 ; représentation des fidèles, des offrandes sur ces — s, 389 ; — des Lares, 217 et n. 5, 218, 328 n. 4 ; — s de marbre dédiés par des *vicomagistri*, 14 et n. 1, 332.
- domestique en général : décoré de feuillage et de fleurs, 376 ; paré de couronnes, 358-359, 359 n. 2 ; décoration de l'— lors de la fête du *natalis*, 25, 27-28 ; aspergé d'eau lustrale, 183 ; danse rituelle autour de l'—, 183 ; — encadré par les Lares, 201-203 ; sens symbolique de cette représentation à P., 204 ; évolutions rituelles autour de l'— le jour des *Compitalia*, 207 sq. ; — et palmier, 364 ; — et laurier, 368 et n. 10, 369, 371. — L'— domestique hors de la maison, près de la porte, 302 n. 2, 431, 441, 442 et n. 4 ; dédoublement de cet — en deux — s géminés, 431 et n. 2 ; — domestique surmonté d'un édicule l'abritant, 308 et n. 5 et 6 ; — domestique et porte, 315 n. 4 ; — de la porte et *compitum*, 442 n. 3 ; — domestique ramené à l'intérieur de la maison, 440. — L'— domestique dans le palais de Priam, d'après Virgile, 483 ; — domestique associé à

- une image de Mercure, 251 et n. 4.
 — d'Apollon Agyieus, 369
 n. 1. — Voir Agyieus, Apollon Agyieus.
 — et omphalos, 27, 280-281, 283 n. 4, 291 n. 3, 295 sq., 305 et n. 2, 311-312, 316 et n. 3, 317 n. 2; — omphalos, erreur d'interprétation, 279; — autour duquel s'enroule un serpent, 281, 299 et n. 2-5, 300 n. 1, 301, 304, 305 et n. 3, 317, 347-349, 473 et n. 6 et 7; même représentation encadrée par les deux Lares, 299 n. 5; — autour duquel s'enroulent deux serpents, 304; — et serpent, omphalos et serpent, 473.
 — s de Silvanus, 330 et n. 5; placés sur la limite du domaine rural, 336; marquant une limite, 342, 432.
 — minuscule, ex-voto, 299 n. 2.
 Avenches, 254, n. 1.
- BABELON, 316 n. 4 et 5, 317 n. 2 et 4, 465 n. 5, 473 n. 5 et 6.
 Babyloniens, 338, 339 n. 2.
 Bacchus, à P., 176, 219, 220 et n. 1, 252 n. 4, 253 n. 8, 254 et n. 5 (p. 255), 259 n. 3, 266 n. 1, 297 n. 5 (p. 255), 259 n. 3, 266 n. 1, 297 n. 5, 298 n. 2, 299 n. 5 (p. 300); — parmi les Pénates, à P., 424; — et Silvanus, 333 n. 3; — et Vesta, 297 n. 5, 298 n. 2.
 Baies de laurier, 367, 371 n. 3.
 Bande (large) bleue ou rouge sur la tunique des Lares à P., 194, n. 2.
 Bandeaux ornant l'autel domestique, 367, 381, 383, 384; feuillage sur ces —, 367; teinte plate, 381.
 Bandelettes, 371 sq., 373 n. 2, 374 n. 4, 375, 376, 378, 394; — autour du ventre d'un porc, 87-88; — serrant la chevelure de lutteurs, 131 et n. 2, 482; — attachées à la palme, insigne de victoire, 144-145; tenues par un fidèle dansant, à P., 216; portées par Hercule, 225; attachées à l'εἰπεσιώνη, 209 et n. 4; suspendues près de la porte, 378, 442 n. 4, encadrant et protégeant des peintures sacrées, 185, 188 n. 1, 377; décorant un omphalos, 278, 285; décorant les idoles de Vesta, 281; attachées à un *turibulum*, 362; liant des couronnes, 357; — et couronnes, 482; — reliant des bouquets de feuilles de laurier, 358, 366 sq., 371 et n. 1 et 2.
 — Sens des — dans le décor de l'autel et de ses abords, 377; — décorant l'autel pour le *natalis*, 28 et n. 4 et 5; — figurées en relief sur des autels de marbre, 389.
 BARCLAY V. HEAD, 341 n. 1 et 2.
 Bariolage; goût du — à D. et à P., 181 n. 2; — dans le vêtement des Lares à P. 194 n. 1; — « de magnificence », 191 et n. 1-3.
 BARNABEI, 355 n. 2.
 BARTOLI, 201 n. 3.
 Base rigide d'un omphalos, 278 n. 1 et 2, 305, 309; — de l'autel entouré par un serpent, 305 n. 3.
 Bassine, 93.
 Bateau, associé à l'omphalos, 317, 474-475.
 Bâton, 125, 127, 128 n. 1.
 Baudrier; plis de la toge disposés en manière de —, 31 et n. 5.
 BAUMEISTER, 73 n. 3 et 4, 121 n. 2, 158 n. 4, 328 n. 4.
 Bélier. — Voir Tête de bélier.
 Bénévient, 331.
 Béni-Hassan (peintures de), 134, 135, 136.
 BENNDORF, 101 n. 2, 103 et n. 3, 104 et n. 1, 105, 106, 108, 109 et n. 3, 110, 111 n. 1, 131 n. 5.
 BENNDORF et SCHOENE, 131, n. 4, 484.
 BERGE (DE LA), 352.
 Berlin (musée de), 201 n. 3.
 Bérytos, 226, 472, 478.
 BESNIER, 40 n. 4, 361 n. 4, 362 n. 1.
 BETHE, 339 n. 1.
 Bétyle d'Apollon Agyieus, 439; — d'Apollon Agyieus à D., 472.
 BIEBER (M^{me} MARG.), 35 n. 4; 218 n. 1.
 Bifrons (*Janus*). — Voir Janus.
 Biges, 275.
 BIRT, 15 n. 3.
 Blacas (collection); vase de la —, 101 n. 2, c; 109 et n. 3.
 Blanc; — relevé de rouge, sur la tunique de Mercure, 248 n. 1; — dans le costume des Lares à P., 195 n. 1; — dans le costume de certains

- fidèles à D., 195 n. 3; — et noir, 135 n. 2; vêtements —s, voir Vêtements.
- BLANCHÈRE (DE LA) et GAUCKLER, 342 n. 1.
- Bleu; fleurs — es, 225; — dans le costume des Lares à P., 194 n. 1, 195 n. 1; filets de couleur — de ciel, 381; méandre jaune et — de ciel, 384; divers ornements — de ciel, 385; couronne — de ciel, 357; *clavi* figurés en — vert, 73 n. 3.
- « Bloc » de boucher, 64.
- BLUEMNER, 482.
- BLUM, 47 n. 2, 63 n. 4.
- BLUME, LACHMANN et RUDORFF, 335 n. 4, 336 n. 1.
- BOEHM, 75 n. 5, 76 n. 1, 77 n. 5, 152 n. 1, 159 n. 5, 163 n. 2, 168 n. 2, 176 n. 1, 197 n. 4, 218 n. 1, 230 n. 4, 232 n. 1, 3, 5, 6, 233 n. 1, 235 n. 1, 236 n. 1, 442 n. 2, 451, 465 n. 3.
- BOETTICHER, 143 n. 3 et 4, 369 n. 7, 370 n. 1.
- BOETZKES, 351 n. 3.
- Bol de Délos, 142 n. 4.
- BOLL, 339 n. 1 et 2.
- Bona verba*, 26 et n. 2 et 4.
- Bonnet; — aux contours arrondis, 172, 175 et n. 4, 193, 194; ses formes diverses, 177 sq.; — phrygien, 177, 193; — prophylactique, 194; — muni de brides, 177.
- Bornes, invention de Silvanus, 335-337.
- Boscœrale; fresques de —, 355, 469 n. 5; mosaïque de —, 100 n. 2.
- Bossage, 383.
- Boston (Musée de), 101 n. 1.
- Bottes, bottines; — aux pointes relevées, 35-36, 35 n. 4. — Voir *Calcei*.
- BOUCHÉ-LECLERCQ, 41 n. 4, 44 n. 2, 183 n. 6, 338 n. 4, 340 n. 1, 368 n. 4.
- Bouclier, 124, 127 n. 3 et 4; — (?) de stuc moulé, 367 n. 9.
- Boule; — à l'extrémité de bandelettes, 373 n. 2; à l'angle d'un coussin, 439.
- Bouquets de feuilles de laurier; — formant un encadrement, 336 sq.; — sur des vases hellénistiques, 370 n. 2.
- Bourrelet; bandelettes en forme de —, 372, 373, 374, 378.
- Bourse, attribut de Mercure, 241 n. 1, 245, 246 et n. 3 et 5, 247, 248, 249, 259. — Voir Mercure.
- Boutique; — s de P. avec image de Mercure à l'entrée, 252, 253, n. 1.
- Bouvillon, 14 n. 1.
- BOWERMANN (M^{me} H. C.), 23 n. 3 et 4, 25 n. 5.
- Boxe, 121.
- Branches de laurier, 369, 370 n. 1.
- Bras; — des pancratiastes, sans cesse en mouvement, 111 n. 1; un seul — mis en action dans la *πάλη*, 116-118.
- Brasier de l'autel et offrandes, à P., 299 n. 3.
- BRECCIA, 376 n. 4.
- Brides; — d'un bonnet rituel, 177; — du *pileus*, 180.
- Brique servant à recevoir les offrandes à P., 302. — Voir Tablette.
- British Museum; *stamnoi* du —, 89 n. 3; vase de la collection Blacas, au —, 101 n. 2, c; 109 et n. 3.
- Brocards à l'adresse des cuisiniers, 92.
- Broche, 87, 89 et n. 3 et 4, 90.
- Brochettes d'oiseaux, d'oisillons, 94 et n. 7.
- Brodequins montants, 34, 35. — Voir *Calcei*.
- Bronze; — de Carlsruhe, 35 n. 4; — s du Louvre, 105 n. 1, 194 n. 1; — d'Herculanum, 349; — de Mandœuvre, 293-294, 294 n. 1; — s de Naples, lutteurs, 100 n. 1. — Statuettes de — figurant les Lares, 190 n. 3, 195-196, 197 et n. 2 et 3; *id.*, avec l'angusticlave, 196; avec le *pileus*, 194; *id.*, en — doré, 307 n. 2; — s figurant Hercule, 230 n. 1; — s au type du Mercure à la bourse, 247, 253; — s italiens figurant des *popæ*, 61 n. 3, ou des fidèles, 466; lampadaires de —, 361. — Voir « Hommes de bronze ».
- Bruits troublant l'acte de culte, 32, 38, 48.
- Brûle-parfum, 360-362, 362 n. 1, 393. — Voir *Turibulum*.
- Brun; *clavi* — s, 195 n. 1 et 3; emploi conventionnel du —, 28 n. 9 (p. 29).
- BRUNN, 248.

- Bucrânes, sur des autels, 389.
 Burlesques (acteurs). — Voir *Pægniarii*.
 BUCHELER, 232.
 BULARD, 233 n. 2, 243 n. 5, 274 n. 2, 295 n. 5 (p. 296), 325 n. 2, 326 n. 2-4, 327 n. 1-4, 328 n. 1-3, 7, 9, 12, 329 n. 1-3, 5, 330 n. 1, 2, 4, 331 n. 1 et 3, 332 n. 1, 334 n. 1-3, 335 n. 1-2, 336 n. 1 et 2, 482.
 BUSSEMAKER, 136 n. 1.
 Buste ; — de *Sol*, 273 sq. ; —s de *Sol* et de *Luna*, 274 n. 1 ; — radié d'Hélios, 276 et n. 2.
 Cadeaux de mariage, 236.
 Caducée, 245, 254, 286, 317 et n. 2 et 4, 344 et n. 4, 351-352, 353, 397 n. 3, 410 n. 2 ; —, attribut de Mercure, 351, 353 ; —, *apotropaion*, 351, 353.
 Cadus, 149. Voir *Kádoç*.
 Caeré ; plaques de — au Louvre, 35 n. 4, 72 n. 3 ; vases de — au British Museum, 89 n. 3.
 Caerellius (Q.), 23 n. 3.
 Cage d'escalier, 251.
 CAGNAT, 299 n. 5 (p. 300), 349 n. 1.
 CAHEN, 276 n. 2.
 Calcei, 34, 35, 36, 152 n. 1, 154 n. 1, 155, 173, 176, 186 et n. 3, 208, 270, 453, 454 ; — montants, 454 ; — bas, 454 ; — noirs, 33, 173, 453, 454 ; — rouges, 33 et n. 4, 173, 246, 251, 453, 454 ; — verts, 186 n. 3, 246 n. 5 ; — jaune vif, 53 n. 5 (p. 54) ; — blancs, 53 n. 5 (p. 54). — Origine étrusque des —, 35 ; — rouges, portés par Mercure, 246 et n. 5, 251 ; — portés par le Genius pompéien, 53 et n. 5 ; par des esclaves (?), 155 n. 1. — *Calceus mullus*, 246 ; *calceus senatorius*, 34, 35, 246.
 Calendes, 76.
 Calendriers romains, 264.
 CALPURNIUS, 159 n. 4, 327, 434 et n. 2.
 Camée dit d'Auguste, à Vienne, 483.
 Camillus sur les peintures de D., 42, 43, 44 et n. 3, 47 et n. 2, 52 ; —, ou personnage prétendu tel, sur des monuments étrangers à D., 17 n. 4, 30, 68 n. 1, 74 n. 2, 75 n. 2, 85 n. 2, 196 n. 3, 299 n. 5 (p. 300), 460 sq. ; vêtement du véritable —, 47 et n. 2, 461, 462 et n. 1 et 4, 463 n. 2 ; — et type des Lares, 460 sq.
 CAMPANA, 220 n. 3.
 Campana (collection) ; plaques de la —, 220, 221 et n. 2.
 Campanie, 231, 232, 265 et n. 2, 355, 375.
 Candidus, épithète appliquée au Genius, p. 25 n. 5 (p. 26).
 Capoue, 190 n. 4, 193.
 Capricorne, signe du zodiaque, 483.
 Capripède (figure), 324 sq.
 Caracalla, 58 n. 4 ; mosaïque des thermes de —, 131-132.
 CARCOPINO, 59 n. 3, 62 n. 8, 76 n. 1, 179 n. 6, 297 n. 7.
 Cardea, 353.
 Caricature, 150.
 Carlsruhe ; bronze du musée de —, 35 n. 4.
 Carquois, 321, 352-353, 354, 397 n. 3.
 Carthage, Carthaginois, 178, 227 n. 1.
 Caryatides, 389.
 Casali (Villa), à Rome, 342 n. 1.
 Casques des cochers, à Rome, 135.
 Cassius (Sp.), 264.
 Caterva, *catervarii*, 123 n. 4.
 CATON, 36 n. 3, 76 et n. 3-8, 81, 82 n. 1, 95 et n. 6, 359 n. 1.
 CATULLE, 451, 452.
 Caupona de P., 252 n. 4.
 CECIL SMITH, 89 n. 3 ; 450.
 Ceinture, 65 et n. 1 ; — jaune, insigne du cuisinier, 91-92 ; — soulevée par le vent, 172 n. 7 ; — de feuillage autour du ventre d'un porc, 87.
 Cella, *cellae*, 226, 264, 435.
 Cellarii, 274 n. 2, 334.
 Celtique (dieu) romanisé, 233, n. 4.
 CENSORINUS, 15 n. 4, 23 n. 3, 27 n. 3, 48 n. 2, 58 n. 4, 59 n. 3 ; son *De die natali*, 23 n. 3, 57.
 Centaures, 262, 266, 337, 338 et n. 2 et 4, 337, 397 et n. 4.
 Centre du monde ; temples placés au —, 283 sq.
 Céramique ; — attique, 146, 147, 148 ; — hellénistique, 370 n. 2.
 Cercle ; — magique, 25 n. 4, 184, 358 ; — prophylactique, 186, 188, 189.
 Cérès, 193, 265 et n. 2, 270 et n. 2, 271-272, 337, 408, 412, 422, 423, 427 et n. 7 (p. 428), 429 ; —, *Liber* et *Libera*, 264-265, 423.
 Ceriales (*ludi*), 264.

- Ceroma*, 138 n. 2.
 Cerf, cervidé, 128, 129.
 Cerveille, 93.
 Cerveteri, voir Caeré.
 César, 168, 244, 246.
 Ceste, 121 n. 5 (p. 122).
 Chaldéens, 427, 479.
 Chalumeau (double), 48, 89 n. 3, 188.
 Chambranle orné d'un relief, à D., 478.
 CHAMONARD, 257 n. 1, 291 n. 1, 370 n. 2, 405 n. 1, 418 n. 2, 456 n. 2, 478.
 Champion noir et champion rouge, 133 sq.
 Chapelle des Lares, munie de portes, 471.
 CHAPOT, 71 n. 2, 314 n. 3.
 Char — de *Sol* (?), 277 n. 6 ; — s de *Sol* et de *Luna*, 275.
 Chasse, voir *Venatio*.
 Chaussures portées par des *togati*, 33-34. — Voir *Calcei*.
 Χειραψία, 113 n. 4.
 Cheval ; — et Sagittaire, 338, 339 ; arrière-train de —, 277.
 Chevelure ; — des athlètes, 131 sq. ; superstitions relatives à la —, 132-133 ; — et *dæmones*, 32 n. 4, 179.
 Chèvre pied (dieu), 324 sq.
 Chien ; — dans une *venatio*, 128 ; — de *Silvanus*, 331, 333 n. 3 ; — et Lares, 218 n. 4, 331.
 Chiron, 338 n. 4.
 Χιτών ; — δουλικός, 91.
 Chiusi ; vase de —, 101 n. 2, d, 109 et n. 3 ; relief de —, 362 n. 1 ; *Tomba della Scimmia*, à —, 481.
 Chlamyde de Mercure, 245, 247, 248 et n. 1.
 « Choux » de ruban, 357.
 CICÉRON, 29 n. 3, 45 et n. 6, 75 n. 3, 79 n. 4 (p. 80), 168 n. 2, 264 et n. 5, 315 n. 5, 434 n. 2.
 CIL ; —, III : 263 n. 9, 328 n. 8 ; —, IV : 13 n. 3 ; —, V : 233 n. 3 ; —, VI : 76 n. 6, 232 n. 3, 6, 7, 238 n. 2, 274 n. 2, 300 n. 1, 328 n. 11, 330 n. 5 ; —, VIII : 75 n. 4, 267 n. 4 ; —, X : 15 n. 7, 123 n. 4 (p. 124), 232 n. 4 ; —, XIII : 233 n. 3, 274 n. 2 ; —, XIV : 233 n. 3.
Cinctus ; —, vêtement, 62 n. 7 ; — *gabinus*, 31 n. 7.
 Cippe ; — funéraire de *Thacia*, 342 ; de *Velletri*, 483 ; autel en forme de —, 299.
Circus maximus, 274.
 CIRILLI, 31 n. 4, 180 n. 2.
Cirrus, 131, 132, 152, 154 n. 3, 161 n. 2, 481 ; origines du —, 132-133 ; époque où a régné la mode du —, 132 et n. 4, 481.
 Ciste, 236 ; — de *Préneste*, 89 n. 4 (p. 90).
 CLAUDIEN, 377 n. 2.
 Claudius Esychus ou Hesychus (M.), 236 n. 1.
Clavicularius, 334.
Clavus, *clavi*, 63 n. 1, 64, 72 et n. 3, 73 n. 3 et 4, 181 n. 2, 196, 212, 215, 462 n. 1, 464, 466 ; origine étrusque des —, 72 ; — d'un bleu vert, 73 n. 3 ; — sur la tunique de prétendus *camilli*, 74 n. 2 ; — barrant verticalement la ceinture de l'angusticlave, 92 n. 1. — Voir Angusticlave, Tunique.
 Clochette, au cou d'un porc, 88, 243.
Clodia de collegiis (*lex*), 213.
 Cochers à Rome, leurs casaques, 135.
 Cochon, voir Porc.
 CODEX THEODOSIANUS, 27 n. 3.
Cognomen, 236 n. 1.
 COHEN, 465 n. 5.
 Coiffure des lutteurs, p. 130-133. — Voir *Cirrus*.
 COLIN (J.), 345 n. 9 ; 346 n. 1.
Collegia, à Rome, 168, 169, 213, 418 ; — formés par les adorateurs des Lares, 329.
Collegium Silvani, à Philippes, 327 n. 5.
 COLUMELLE, 76 n. 5, 94 n. 3, 430 et n. 4 (p. 431).
 Combat des deux sexes, 237 n. 1.
 Combinaison ; vêtement en forme de « — », 73 n. 5.
 Comique ; intentions — s de la part des décorateurs de D., 92, 150 et n. 2.
 COMMODIEN, 340 n. 3.
 Compétaliastes, 30 n. 5, 83, 169 et n. 1, 209, 266 n. 4, 418, 419, 436 n. 2 ; — et *collegia* à Rome, 418-419 ; dédicaces des —, 419.
Compitalia, 76, 81 et n. 3, 82 et n. 1, 95-96, 96 n. 1, 123, 124, 158-161, 158 n. 4, 162, 164, 166, 168, 169, 198 et n. 1, 199, 205, 207, 209, 211, 220, 221 et n. 2, 223, 228, 324, 330, 337, 354, 365, 392, 406, 408, 417, 418, 426, 429, 437, 440 ; sacrifice du *vilicus* le jour des —, 81 ; sacrifice de l'esclave le jour des —, 81 ;

- rôle des esclaves dans la célébration des —, 209 ; fête populaire des —, 82, 417 ; pugilat lors des —, 160 ; combats de gladiateurs lors des —, 158-159 ; époque où les — furent célébrées avec le plus d'éclat, 168 sq. ; le Sénat et les —, 440-441 ; usage des *pilæ*, lors des —, 354.
- Compitum*, 76, 79, 80, 81, 96, 165, 255 n. 1, 292, 434 et n. 2, 435, 436 et n. 2 (p. 437), 437, 439, 441, 442 ; — à P., 14 ; peinture de P. représentant le — ?, 292 ; le — centre géométrique du *vicus* ?, 293 et n. 1 ; aspect des sanctuaires bâtis au —, 434, 435 et n. 1 ; autel du —, 439 ; — et autel de la porte, 442 n. 3 ; *pertusa* — a, 435, n. 1 et 2 ; existence problématique d'un véritable — à D., 436 n. 2.
- Complémentaires ; couleurs —, voir Couleurs.
- Compluvium*, 368, n. 10 ; — *deorum Penatium*, 364.
- Compotare*, 96.
- Confusion entre dieux et fidèles sur les peintures de D., 54-55, 167-168, 195 n. 3, 203-204, 211 n. 3, 213.
- Congrio*, nom propre, 92 n. 4.
- Conjugale (union), 237.
- Conjugales (dii)*, 236 n. 3.
- Conservator domus*, épithète de *Liber*, 267.
- Console destinée aux offrandes, 454.
- CONSTANS (L.), 243 n. 4.
- Constellations zodiacales, 341.
- Contamination de Mercure et des Lares, 254 et n. 5, 256 ; de Silvanus et des Lares, 333.
- Conventions observées par les peintres de D., 9, 19 et n. 6, 78 n. 4, 85, 89 ; — relatives à l'emploi des couleurs, 63 et n. 3, 72 n. 3, 73 n. 3, 135 et n. 1 et 2, 143 n. 1, 175 n. 1, 181 et n. 2, 195 n. 2, 216, 248 n. 1, 356 n. 3, 366-367, 373-374 ; — relatives à la danse ou à la course sacrée, 185, 187 ; — juxtaposant deux moments différents d'une même cérémonie, 89 et n. 3 ; — observées à P., 85 n. 3, 134, 460, 461 n. 1, 463 et n. 1 ; à Bénihassan, 134 sq. ; sur des plaques de Caeré, 72 n. 3. — Voir Taille des personnages.
- CONZE, 100 n. 1.
- Coq, 14 n. 1, 87 n. 2, 292, 294, 343, 344 et n. 4, 345, 346 et n. 4, 395 ; consacré au Genius, 416 n. 3 ; symbole du Genius, 344-345, 395 ; offert au Lare par un esclave, 344-345 ; offrande d'un soi-disant *camillus*, 461 ; — et Hermès, 344 ; — et Mercure, 344 et n. 4, 346 et n. 4 ; — et paon, 346-347, 395-396 ; — et serpent, 345.
- Coquus*, 91, 92, 93.
- Corbeille contenant la *mola salsa* (?), 44 et n. 5.
- Cordonnets terminant des bandellettes, 358, 373 et n. 2, 374, 377 n. 3.
- Corfou (musée de), idoles d'Aggyieus, 286 n. 10 (p. 287), 307 n. 1.
- Corinthe (tombe de), 101 n. 1.
- Corne ; vases en forme de —, 184 ; — d'abondance, 14, 15, 16, 18 n. 3, 22, 193 ; portée par un Lare (?), 218 n. 1 ; par *Liber*, 269 ; par *Libera*, 271 ; par Cérès, 271.
- Cornet ; ustensile rituel en forme de —, 43.
- Corneto, 72, 143 n. 1.
- CORNUTUS, 281 n. 4.
- Corona*, 25 n. 4.
- Côtelettes, 95.
- Couleurs ; — complémentaires à D., 248 n. 1, 357 n. 4 ; — conventionnelles, voir Conventions ; — employées pour le vêtement des Lares à D. et à P., 194, 195 et n. 1-3 ; « — » au jeu de cartes, 135 n. 1. — Voir Rouge, Vert, Opposition.
- Couperet, 90.
- Couple ; — de lutteurs, p. 99 sq. ; — de danseurs ou de coureurs, 172 sq.
- COURBY, 29 n. 1 et 3, 31 n. 2 et 7, 32 n. 1, 142 n. 4, 353 n. 7.
- Coureurs portant un rhyton, 171 sq., 185, 189, 206, 207, 211 n. 3, 246 n. 5, 322 n. 2, 407, 408, 453, 454, 455, 456.
- Couronne, 172, 173, 174, 193, 239 n. 4, 263, 357-360, 393, 465, 467, 470 ; — (?) 272 ; — s à D., aspect, couleur, signification, 357-358 ; — s de laurier, 358 ; —, offrande aux Lares, 359 et n. 2 ; — sur la tête des Lares, 359 n. 3 ; — d'Hercule, 225 et n. 6 ; — de *Liber*, 270 ; —

- de Cérès et de *Libera*, 271 ; — du Genius pompéien, 53 n. 4 ; Janus inventeur des — s, 359 n. 8 (p. 360) ; — autour du foyer, 359 ; — s à la porte de la maison, 359 et n. 6, 360, 442 n. 4 ; — s suspendues près du laraire à P., 360 n. 1 ; — s portées par des *togati*, 33 ; par des danseurs tenant la palme, 209, 465 ; par l'esclave adorateur du Lare, 84, 155, 209 ; par divers fidèles, 84, 89, 359 n. 3 ; — sur la tête de lutteurs, 155 ; —, insigne de victoire 144, 155 ; — et amphore panathénaique, 145 ; — et bandelette, 482 ; — réelle et — peinte, 360 et n. 1 ; —, erreur d'interprétation, 67.
- Course ; — rythmée, 164, 171, 184-185, 212 ; — prophylactique, 184-185. — Voir Coureurs.
- Coussin sous un omphalos, 278, 288, 306, 309, 318, 394, 439 ; boule cousue à ce —, 439.
- Couteau de sacrifice, 85 n. 6, 85-86, 90 et n. 6, 91, 93.
- Coutelas, 478.
- Couve, 145, 226, 449.
- Crassus, 362 n. 2.
- Crète, 457.
- Crocus, 373 n. 6.
- CRVSIPVS, inscription tracée au pinceau, 11 et n. 2, 52, 444, 445 n. 2, 446.
- Cuisine ; — sacrée, 93 ; peintures dans les — s, à P., 250, 292, 299 n. 5 (p. 300), 302, 303, 426 ; — et culte de Vesta, 313.
- Cuisinier ; esclave —, 91-93, 92 n. 4, 150 n. 2, 157, 325 ; surnoms donnés à l'esclave —, 92 n. 4 ; il dépèce la victime, 91.
- Culina*, 304.
- Culinaires (images) à D., 93-94, 391 ; à P., 94-95, 223.
- Culotte bouffante (vêtement en forme de) porté par des fidèles, 60 et n. 2, 61-63, 65, 73 n. 5, 254 n. 6, 466. — Voir *Limus*, Tunique.
- CUMONT ; 275 n. 1-3, 276 n. 2 et 5, 338 n. 5, 339 n. 1, 3, 4, 341 n. 2, 457.
- Custos ; Hercule —, 334 n. 4 ; Silvanus —, 334, 432, 435 ; Lares *custodes*, 433 ; — *Lar. min.*, 75 n. 4.
- Cybèle, 274 n. 1, 361 n. 5, 425.
- Cylindrus*, nom propre, 92 n. 4 (p. 93).
- Cynthe, 353 n. 7.
- Dæmones*, 30 n. 3, 32 n. 4, 178, 184, 188, 335, 340, 378.
- Daim, dans une *oenatio*, 129.
- Danse ; — rituelle, 164 et n. 1, 167 n. 4, 173, 175, 183, 184-185, 391 ; — autour de l'autel, 183-184 ; — prophylactique, 184-185 ; — des Lares, 163, 197 sq., 307 n. 2, 332 ; — des Lares, symbole, 197 ; — des Lares, expression de la joie, 198 ; — des Lares exprimant l'« empressément officieux », 200 ; — des Lares et — s des *Compitalia*, 198-199. — Voir Danseurs.
- Danseurs ; — à D., 171 sq., 174, 175 et n. 4, 180, 182 n. 3, 186-187, 188 n. 1, 189, 199 n. 4, 200 et n. 2, 205-208, 210, 211 n. 3, 246 n. 5 (p. 247), 407, 453-456, 458, 466 ; — munis du rhyton, 171 sq., 453-455 ; leur pose, 171-172 ; leur vêtement, 172-173, 180 sq. ; leur coiffure, 178-180 ; leur nombre variable, 185 sq., 455 sq. ; ils ne sont pas réunis à d'autres figures, 188 sq., 201 ; — portant la palme, à D., 182 et n. 3, 185, 465, 469 et n. 4, 470 ; à P., 215-216 ; origines de ce type, 208 n. 1, 209, 465, 470 ; — portant un jambon, à D., 212 ; — tenant une amphore, à D., 210 ; couple de — s sur un relief Campana, 221.
- Dapes*, 96 n. 1.
- Daphnis et Pan, 327.
- Dauphins (maison des), voir Maison.
- Dea Roma ; dédicace des Compétaliastes à la —, 169 n. 1, 419.
- Dealbatio*, 308, 325, 410.
- Decii (les), 38 n. 1.
- Décor floral à Alexandrie et à P., 376.
- De die natali*, de Censorinus, 57.
- Deductio*, 353 n. 9.
- Défensive (tactique), à la *πυγμή*, 120 et n. 2.
- Défilé rituel, 187.
- Déliens (jeux) 143-144.
- DELLA SETA, 481.
- Délos, centre de l'*οἰκουμένη*, 284.
- Delphes, 148, 283, 284, 311 n. 2, 479.
- Delphische Studien*, de F. Poulsen, 479.
- Delubra*, 434 n. 2.
- DEMANGEL, 353 n. 7, 363 n. 3.

DE-MARCHI, 15 n. 4, 17 n. 1, 20 n. 1, 23 n. 4, 24 n. 5, 28 n. 8, 36 n. 3, 42 n. 5, 43 n. 2, 45 n. 3 et 7, 46 n. 3, 48 n. 4, 51 n. 1, 55 n. 2 et 4, 62 n. 1, 75 n. 4, 76 n. 6 (p. 77), 79 n. 2, 80 n. 3, 88 n. 6, 193 n. 4, 196 n. 1 et 3, 198 n. 1, 201 n. 2 et 3, 202 n. 1, 215 n. 2, 219 n. 1, 220 n. 1, 229 n. 2, 230 n. 4, 233 n. 6, 242 n. 4, 243 n. 7, 250 n. 3, 253 n. 2 et 10, 254 n. 1, 255 n. 1, 269 n. 3, 273 n. 4, 296 n. 3, 297 n. 5 et 6, 299 n. 2 et 5 (p. 300), 301 n. 4 et 5, 301 n. 2, 344 n. 2, 348 n. 2, 349 n. 1 et 2, 359 n. 1 et 3, 360 n. 1, 369 n. 8, 375 n. 2, 6, 7, 376 n. 2 et 3, 466, 471 n. 3.
 Déméter, 265, 271, 272, 423, 247.
Demissis manibus, 39 n. 3.
 Démons, sur une peinture de Corneto, 72-73. — Voir *Dæmones*.
 DENNIS, 72 n. 6.
 Dents-de-loup, 383 et n. 2.
 DENYS D'HALICARNASSE, 75 n. 3, 81 n. 3, 153 n. 5, 211 et n. 1.
 DEONNA, 257 n. 1 et 3, 261 n. 4.
 Dépeçage d'un porc, victime offerte au Lare, 90 sq., 157, 391, 443.
 DE RIDDER, 101 n. 2, 105 n. 2, 106 n. 2, 113 n. 1, 114 n. 1, 121 n. 1 et 5 (p. 122), 131 n. 5, 132 n. 4, 142 n. 4, 194 n. 1,
 « Désossés », 221 n. 2.
Devotio, 30 n. 4, 32 n. 5, 38 n. 1.
Dextra precans, 40.
 Διὰ τὸ ἑλεῖν, 263 n. 9.
 Diane, 354 ; — d'Aricie, 354 ; — *Tifatina*, 193, 354.
 Διάωμι, 152, 153.
 Didymes, 283.
Dii, 340 ; — *conjugales*, 236 n. 3 ; — *Penates*, 364.
 DION CASSIUS, 29 n. 3, 58 n. 4.
 DION CHRYSOSTOME, 120 n. 3.
 Dionysos, 221, 264 n. 3, 265, 266 et n. 1, 267, 272, 338 et n. 2 ; *Juppiter Leiber* —, 266 n. 4 ; *Iacchos* —, 427 ; *Liber* —, 427 ; — et les Lares, 333.
 ΔΙΟΣ ΕΛ[ΕΥ]ΘΕΡΙΟΥ, inscription tracée au pinceau, 10 n. 11, 263, 339.
 Dioscures, 191.
 Disque de stuc avec image de *Sol*, 273 sq., 423 n. 3.
 Divination astrale, 340.
 Divinités ; — accomplissant l'acte

de culte, 15 et n. 5, 55-56 (*Genius*) 203 (*Lares*), 189 sq. (*Lares et Genius*), 242 (*Hercule*), 270 (*Libér*) ; — anthropomorphiques, 477 et n. 1 ; — d'origine grecque adorées en Italie, 397 ; — étrangères à la mythologie gréco-romaine, 425 ; — et mortels sur les peintures de D., 409 ; — au centre du panneau peint, 410 ; — jumelles volontiers subordonnées à une autre divinité, 191 et n. 1.
Doctores, 73.
 Doigts ; pose des — pendant la prière, 38-39 ; lors de l'offrande de l'encens, 41 et n. 3, 42-43 ; — des lutteurs en garde, 100 n. 1, 108, 109.
 DOLABELLA, 335 et n. 4.
Domestici (Lares), 328.
 « Domicile » astral des dieux de l'Olympe, 339.
Dominus, domina, 76.
Dracon, nom propre, 92 n. 4.
 Dualité des Lares, 192.
 DUCATI, 143 n. 1, 146 n. 3, 481, 483.
 DÜRRBACH, 224 n. 3, 225 n. 1, 226 n. 1, 231 n. 4, 2, 3, 232 n. 5, 235 n. 1 et 4, 237 n. 2 et 3, 242 n. 5, 263 n. 7.
 DUGAS, 363 n. 3.
 DUHN (VON), voir MATZ-DUHN.
Dulcis, épithète appliquée au *natalis dies*, 24.
 DUVAU, 89 n. 4 (p. 90).
Dux gregis, 88.
 Eau lustrale, 183, 189, 190 et n. 1, 206, 368.
 Échelle adoptée pour représenter les personnages, voir Taille des personnages.
 Écheveau, âme d'une *infula*, 372.
 Échoppes, avec peintures religieuses à l'entrée, 250, 252.
 Eclectisme des Romains, dans le domaine de la religion domestique, 262, 427-428.
 Édicule ; — abritant le foyer, au-dessus de l'autel extérieur, 10 et n. 8, 278 n. 1, 279 et n. 5, 308 et n. 6, 309, 317, 380, 401, 412, 446, 484 ; *id.*, à l'intérieur de la maison, 439 n. 1 ; *id.*, orné de l'omphalos de Vesta, 401 ; — au-dessus de l'autel et culte de Vesta, 308, 438 et n. 2 ; — abritant un

- omphalos au serpent, 471, 473, 474.
- Égypte, 221 n. 2, 225, 339 n. 2.
- Égyptiens, 225 ; divinités égyptiennes, 361 n. 5, 425.
- EHRLICH, 451.
- Eileithyia, 353 n. 7, 363 n. 3.
- Εἰρεσιώνη, 209 n. 4.
- EITREM, 28 n. 7, 30 n. 2, 32 n. 4, 40 n. 4, 44 n. 1 et 5 (p. 45), 46 n. 2, 48 n. 6, 75 n. 3, 91 n. 1, 179 n. 1, 4 et 6, 183 n. 4 et 6, 184 n. 2, 198 n. 1, 209 n. 4, 258 n. 3, 314 n. 2, 344 n. 1, 353 n. 2, 4 et 5 ; 358 n. 7, 359 n. 8, 368 n. 1, 4 et 5, 378 n. 3.
- Ἐλευθέριος, 264 n. 3.
- Eleusiniennes (croyances), 265.
- Eleusis, 265 ; Grandes Déeses d' — 396 ; divinités d' —, 427.
- Emblema, 273.
- Emplacement de l'autel domestique à D., 429 sq.
- Ἐμπολαῖος (Hermès), 248.
- Emporium de Rome, 474 n. 8 (p. 475).
- « Empressement officieux » des Lares, 200.
- Encadrement des peintures ; — fait de feuilles de laurier, 358 et n. 6, 366 sq., 374 n. 3, 393, 409 et n. 1, 476 ; — fait de bandelettes, 371-375, 374 n. 4 ; rôle de ces encadrements, 375 sq.
- Encens ; — brûlé lors du *natalis*, 27 et n. 1, 37, 40 sq., 51, 390 ; — brûlé en l'honneur du Lare, 41 et n. 1 ; — offert à Jupiter *Prodigialis*, 40 n. 5 ; pose des doigts lors de l'offrande de l' —, 41 et n. 3 ; — présenté par le *camillus*, 43, 47, 463 n. 2 ; — contenu dans l'*acerra*, 47 ; — et vin, 46 ; — déposé sous le seuil, 41 n. 3 ; ancienneté de l'offrande de l' — à Rome, 40 et n. 4 et 5.
- En garde (lutteurs), 101 sq., 140, 147, 148, 228.
- Enna, 265 n. 2.
- Enseigne ; prétendue — à D., 427 n. 7 (p. 428) ; peintures religieuses ayant servi d' — s (?) à P., 250, 252, 260.
- Épée ; — à deux tranchants, 125 ; — de bois, 127 et n. 3 et 4.
- Epitrapézios de Lysippe, 227 n. 1.
- Eppia (gens), 280, 474.
- Epula, 94, 95 et n. 5, 391, 407, 437.
- Équivalence ; — de deux images différentes à D., 19, 21, 65, 67 n. 5, 187 n. 1, 276-277 ; *id.* à P., 299 n. 3 ; — dans l'emploi de vêtements différents, 65-66, 72, 93 n. 3 ; — de l'omphalos et de l'autel, 280-281, 305 et n. 2, 311, 316 et n. 3.
- Ἐρμαιοσύνης, 445 n. 2.
- Éros, 468 ; — et Pan, lutteurs, 114 n. 2, 117, 118, 119.
- Escalier, 251, 252, 260 n. 3, 420.
- Esclave ; — adorateur du Lare ou des Lares, 75 et n. 3, 76 et n. 6, 81, 214 et n. 1, 344, 357 n. 1, 417, 444, 461, 463, 478 ; — offrant des fruits au Lare, 78 et n. 4, 344, 357 n. 1 ; — et porc, victime destinée au Lare, 77 sq., 83 sq., 85 et n. 6 et 7, 90, 214 n. 1, 390, 401, 402, 406, 463 n. 3, 478 ; — offrant au Lare un coq, 344-345 ; femme — rendue mère par le Lare, 75, 76 n. 1 et 2 ; — et *Larentalia*, 76 n. 6.
- L' — associé à la religion du maître, 169, 419 ; l' — employé comme assistant dans les cérémonies de la religion domestique, 75 n. 2, 86, 462-463 ; l' — et l'entretien de l'autel, 75.
- Participation des — s aux *Compitalia*, 81 et n. 3, 214, 390, 417 ; aux danses rituelles des *Compitalia*, 208, 391 ; — s et *ludi compitalicii*, 82, 154 sq., 161, 221, 391 ; — dépeçant la victime le jour des *Compitalia*, 91 sq., 411 n. 4 ; — portant sur un plat une tête de porc, 93, 157 ; *epula* des esclaves le jour des *Compitalia*, 97.
- s vêtus du *limus*, 61, 66 sq., 71 ; de la tunique angusticlave, 63, 72 sq., 462 ; — s, la tête couronnée, 84, 154-156 ; — s chaussés de *calcei*, 155 n. 1 ; costume des — s et costume des Lares, 194-196, 464.
- Nom de l' — inscrit à côté de son image, 84, 91, 419 ; — s exclus de la cérémonie du *natalis*, 75, 417 ; loyalisme des — s à Délos, 82 et n. 6, 169.
- Voir Angusticlave, *Compitalia*, Cuisinier, *Epula*, *Limus*, *Ludi*, Porc, Tunisie.

- Esculape, 254, 321. — Voir Asklépios.
- ESPÉRANDIEU, 88 n. 7 et 8.
- Étage (premier), 251, 252.
- Étourderie des peintres, à D., 36 n. 1.
- Étrusques, 35, 64, 457; urnes funéraires —, 280, 284, 471, 473; nécropoles —, 362; tombes —, 72 et n. 2, 142.
- EUSTATHE, 258 n. 5.
- Exposition des prix destinés aux lutteurs, 145 n. 5, 407, 408.
- EX SC, inscription à P., 21.
- Extā, 89, 93 n. 5, 94.
- Façade; peintures à la — de maisons, 229 n. 3, 240 n. 1, 252 sq., 405 sq.
- Faces de l'autel domestique à D.; — médiane, consacrée au Genius, 401; —s latérales, domaine du Lare, 402; symétrie dans le décor des —s latérales, 99-100.
- FAIRBANKS, 101 n. 1.
- Familia, 74, 92, 196, 220, 329, 407, 415, 419, 444, 461; — *urbana*, 81, 437; — *Cæsaris*, 329.
- Familial (caractère) de la religion domestique des Romains à D., 414.
- Fantaisie dans l'emploi des couleurs, 175 n. 1, 181 et n. 2; *id.*, pour le costume des Lares, 194-195.
- FARNELL, 258 n. 4, 263 n. 3 et 6, 352 n. 7, 353 n. 2-4, 474 n. 5.
- Farre et vino, 315.
- Fastes (les) d'Ovide, 314.
- Faunes, 332, 333.
- Faunus, 328 et n. 4.
- Favere lingua, voir *Lingua favere*.
- Femmes; — parmi les fidèles peints à P., 16 n. 2; —, exclues de certaines formes du culte d'Hercule, 237.
- Feræ herbaricæ, 130.
- Fer forgé (*Turibula* en), 361.
- FERGUSON, 169 n. 1.
- Festons décrits par des bandelettes, 373, 375, 376.
- FESTUGIÈRE, 327 n. 5.
- FESTUS, 93 n. 5, 162 n. 1, 281 n. 4, 359 n. 2, 442 n. 1.
- Fétiche de Vesta, 394, 439, 479-480. — Voir Idole, Omphalos.
- Feu; conservation du —, 308 n. 5, 438-439.
- Feuillage; décoration de —, 234 n. 1; encadrement de —, 366 sq.; — ornant l'autel le jour du *natalis*, 25 et n. 2; — autour d'un omphalos, 278, 285.
- Feuilles; encadrement fait de bouquets de —s de laurier, 366 sq.; — d'eau, 383; — vertes, 308 n. 3.
- Fides; dédicace des Compétaliastes à —, 419.
- Figures; céramique attique à —s noires, 146, 147, 148; « — » alternant dans une danse rituelle, 187.
- Filet de couleur, ornement, 380, 381, 383.
- Flagitium, 153.
- Flamines, 178, 180.
- Flèche, 338; Centaures et —, 338 n. 4.
- Fleur; offrande de —s au Lare, 77 et n. 2; — (?), offrande, 67; —s décorant l'autel le jour du *natalis*, 25 et n. 3, 27 et n. 3; —s dans une couronne, 225.
- Fleurons; —, ornement, 383; — d'un *turibulum*, 361.
- Florence (pierre gravée de), 101 n. 3.
- Flots formés par des bandelettes, 371 n. 1 et 2.
- Flûte (joueur de), 10 et n. 4, 13 et n. 5. — Voir *Tibicen*.
- Foculus, à P., 20 n. 1.
- Fontaine Minoé, 353 n. 7.
- Φορβειά, 49.
- Formalisme religieux des Romains, 389.
- Formosus, épithète appliquée au *natalis dies*, 24.
- Fortune, 15 et n. 7, 260 n. 4 (p. 261), 280, 296 n. 3, 328 n. 5, 369; — et Mercure, 260 n. 4 (p. 261); — parmi les Pénates à P., 424; les —s protectrices des villes, 341.
- Forum de Rome, 313, 315, 316 et n. 1, 475; — *boarium*, 231; — de P., 219.
- Fouet, attribut de *Sol* et de *Luna*, 275.
- FOUGÈRES, 43 n. 1, 121 n. 5 (p. 126), 122 n. 3, 123 n. 1 et 3, 137 n. 2, 153 n. 3, 327 n. 5, 372 n. 3, 373 n. 1, 377 n. 2, 378 n. 4.
- Fouilles; « nouvelles — », à P., 229, 346.
- Frères Arvales, 29.
- FRIEDERICHs, 199 n. 5, 247 n. 2, 248.
- Frises des revêtements décoratifs, 384 et n. 5.

FRONTON et MARC AURÈLE, 179 n. 2.
FROST, 121 n. 1.

Fruits ; offrande de —, 67, 68 n. 1 ;
au Lare, 77, 78 et n. 4, 344, 357 et
n. 1, 443 ; faite par un prétendu
camillus, 461 ; offrande de — à
Silvanus, 330 ; offrande de — (?),
272 ; — figurés dans une tombe de
Naples, 356 n. 2.

Fulvius (M.) Nobilior, 123, 129-130.
Fundus, 293 n. 1, 336, 432, 434,
435, 436.

FURTWAENGLER, 201 n. 3, 218 n. 1,
224 n. 3, 225 n. 2, 3 et 6, 226 n. 1,
235 n. 4, 248, 482.

Gabinus (cinctus), voir *Cinctus*.

GALIEN, 136, 137 n. 1 et 4, 138 n. 1.
Gardiennes de la demeure (divinités),
419 sq.

GARDINER (NORMAN), 101 n. 2 et 5,
102 n. 1, 105 n. 2, 106 n. 2, 112 n. 1
et 2, 113 n. 1, 114 n. 1-3, 115 n. 1
et 3, 120 n. 2, 121 n. 1-5, 125 n. 2,
142 n. 4, 145 n. 3, 146 n. 3, 450 n. 2.

GAUCKLER et DE LA BLANCHÈRE,
342 n. 1.

Gazon décorant l'autel, 25 et n. 1.
Gé, 39.

Γενέθλια, 23 et n. 1, 58 n. 4.

Genie du lieu, sous l'aspect d'un
serpent, 283.

Genii, 341 ; — et *Junones*, 24 n. 1.

Genio (indulgere), 24 n. 5 (p. 25),
55 n. 2.

Génisse, victime sacrifiée à Hercule,
243 n. 6.

Genius ; croyances relatives au —,
23 sq., 414 sq., 481 ; — de la
famille et — individuel, 24 et
n. 3 ; — du *pater familias*, 24 n. 3 ;
— identifié avec la personne qu'il
protège, 55 n. 2 ; —, intermé-
diaire officieux entre mortels et
dieux, 55-56.

Culte du — à D., 7 sq., 413
sq. ; la cérémonie du *natalis*,
en l'honneur du —, 24 sq., 416-
417, 481 ; les prières adressées
au —, 26 et n. 6, 37, 40 ; l'of-
frande de l'encens, 40 sq. ; la
libation, 45 sq. ; noms donnés
au — lors du *natalis*, 24 sq. ;
interdiction de verser le sang ce
jour-là, 58 et n. 4, 86 ; à qui elle
s'applique, 59 n. 3.

Nature des images consacrées
au — à D., 390, 416 ; image
essentielle, 416 ; images acces-
soires, 416 et n. 3 ; place de ces
images, 401, 415.

Images anthropomorphiques
du —, 14-15, 50 sq., 304, 319, 348
et n. 4, 369 et n. 4, 399 ; her-
mès du —, 349 ; — offrant la
libation, 48 n. 7, 242, 299 n. 3
et n. 5 (p. 300), 319, 460.

Le — à P., 15 sq., 16 et n. 1,
17, 18 n. 3, 19 et n. 4, 21, 22
et n. 1, 53-54, 126, 176, 250 n. 3,
253 et n. 1 et 2 ; vêtu de la
toge, 28 n. 8, 30 n. 5 (p. 31) ;
de la *toga prætexta*, 30 n. 5
(p. 31), 53 et n. 2 et 3 ; de la
tunica à bandes rouges verti-
cales, 53 n. 2 ; portant une
couronne par dessus la toge,
53 n. 4 ; chaussé de *calcei*, 53
et n. 5 ; le — pompéien avec le
visage du *pater familias*, 54
n. 2 ; plus grand que les fidèles,
85 ; il occupe la place d'hon-
neur, 296 ; origines de l'image
pompéienne du —, 52 sq.

— et coq, 344-345, 395-396 ;
— et serpent, 298, 348-349,
369 et n. 4, 396.

— Agathodaimon, 262 ; — et
Lares, 191 et n. 1, 218 n. 1,
298 et n. 2, 299 n. 5 (p. 300),
302 ; — et Fortune, 15 et n. 7 ;
— et Hercule, assimilation du —
à un certain *numen* d'Hercule,
235-240, 239 n. 4, 298 n. 2,
317, 398, 420-422 ; prédominance
du — dans cette association, 239
n. 4 ; — et *Liber*, 267 sq., 398, 422,
427 ; — et Vesta, 282, 300 et
n. 1, 317, 364 n. 7, 426 ; — et
Jupiter, 298 n. 2 ; — et Mer-
cure, 317 ; — et Janus, 317 ; —
et diverses divinités anthropo-
morphiques, 415 ; — et croyances
astrologiques, 483.

— *Augusti*, 59 n. 3 ; — *Cæ-
saris*, 14, 21 et n. 5, 50 n. 2,
52 n. 4 ; — *domus*, 233 n. 3 ; —
publicus, 237 ; — *cellæ Græ-
sianæ*, 274 n. 2.

Gentes ; dévotion de certaines — à
Hercule, 235 ; monnaies de —,
277 n. 5, 280, 284 et n. 2 et 5,

- 305 n. 5, 316 et n. 3, 421 n. 2, 473-474.
 Gentilice, 236 et n. 1.
 Γῆρας vaincu par Heraklès, 235.
 GERHARD, 43 n. 4, 101 n. 2, 113 n. 2.
 Γεώδης, 137.
 Gestes rituels, 38-39, 42. — Voir Schématisation.
 Gladiateurs, 73 et n. 5, 127, 128 et n. 1, 158, 159 et n. 1 et 5 (p. 160), 481; — à D., 124, 126 et n. 2; — à P., 126 et n. 4; — sur une urne funéraire étrusque, 126; — et *limus*, 482; combats de — et *Compitalia*, 158-159.
 GLOTZ, 102 n. 1.
 Gonds; Hermès et les —, 258.
Græco ritu, 239 n. 4, 270.
Graffiti, 147 n. 1, 245, 246.
 GRAILLOT, 218 n. 4, 233 n. 6, 373 n. 1, 377 n. 1-3, 378 n. 2.
 Grande Grèce, 444.
 Grec; — s romanisés, 444; — s d'Italie et de Sicile, 445; noms — s transcrits en caractères latins, 52 n. 2; langue — que et langue latine chez les fidèles de D., 446; — s d'à-présent, 35.
 Grenade, 67, 299, 354-357, 393, 406 n. 2; — s, offrande au Genius, 356-357, 357 n. 1, 404 n. 1 (p. 405), 416 n. 3; —, emblème de la fécondité, 355-356; sens funéraire de la —, 356 et n. 2; — et œufs, 356 n. 2; — et oiseau, 356 n. 2; — portée par Hercule, 238; — posée sur l'autel domestique, 483; — s de couleurs différentes, 356 n. 3.
 Grenadier (rameaux de), 356.
 Grenat; filet — 381; vêtements —, 195 n. 3.
 GRENFELL et HUNT, 102 n. 1, 115 n. 1.
 GRENIER, 13 n. 7, 14 n. 2, 29 n. 3, 30 n. 5, 82 n. 3, 190 n. 1, 388 n. 1, 396 n. 1, 416 n. 5.
 Grotta Querciola, 72 n. 2.
 Guirlandes; — autour de l'autel domestique, le jour du *natalis*, 25 et n. 4, 28 et n. 1-3; — de feuillage ceignant les flancs d'une victime, 87; autour de son cou, 88; — faites de bouquets de feuilles de laurier, 371, 373 n. 2 et 4; — à P., 274, 376 et n. 5; — sur des autels de marbre, 389.
 Gymnase; combats du —, 481-482.
 Hache portée par un fidèle, à P., 20 et n. 2.
 HALKIN, 71 n. 3.
 Hamilton (collection); vase de l'ancienne —, 101 n. 2, *b*, 109 n. 3.
 Harpocrate, 425.
 HARPOCRATION, 289 n. 5, 307 n. 1.
 HARRISON (Miss), 283 n. 4.
Haterii; relief de la tombe des —, 484.
 HATZFELD, 82 n. 4-6, 126 n. 2, 168 n. 3, 169 et n. 2 et 3, 170 n. 4, 210 n. 6, 211 n. 2 et 3, 240 n. 1, 261 n. 2, 262, 266 n. 4, 418, 419, 427 n. 8 (p. 429), 444 n. 6, 445 n. 1 et 3, 446 n. 4.
 HAUVETTE (A.), 82 n. 4.
 HEAD (BARCLAY V.), 341 n. 1 et 2.
 Hébé, 237.
 Hécate 353, 397 n. 3, 410 n. 2, 420 et n. 4; — gardienne de la porte, 352-354, 420; — προπολαίη, 353; — et torche, 353 et n. 7.
 HEHN, 368 n. 3, 373 n. 6.
 HELBIG, 16, 31 n. 7; renvois aux *Wandgemälde* de cet auteur, *passim*.
 HELIOFO ou HELIODO[rus], inscription tracée au pinceau, 11 et n. 2, 52, 444, 446.
 Hélios, 276, 344.
 HENZEN, 33 n. 1.
 Héra, 345.
 Hérakléistes, 226.
 Héraklès, 224, 225 n. 6, 226, 227 et n. 1-4, 228 et n. 1-4, 229 et n. 1-5, 230, 231, 235, 244, 396; — Melkarth, 226, 227; — assis, 227 n. 1; — Epitrapézios, 227 n. 1; — aux prises avec Γῆρας et Θάνατος, 231; expression du visage d'— à D. et à P., 230; — grec, prototype d'Hercule, 231.
 — ou Hercule à P., 228 sq.; place occupée par son image, 229; — au nombre des douze grands dieux, 229 n. 1.
 Ἡρακλῆς; — ἀλεξίκακος, 232 et n. 3, 234, 238, 240; — καλλίνικος, 232 n. 7.
Herbatica, æ; — *animalia*, 130; — *feræ*, 130.
 Herculaneum; peintures d'—, 114 n. 2, 130; bronze d'—, 349.
 Hercule; — à D., p. 224 sq., 396,

399, 408, 410, 422 ; place attribuée à l'image d'—, 239 n. 4, 408 ; image d'— près de la porte, 223 ; dans une niche, 233 n. 3 ; près de l'autel domestique, 239 n. 4, 251 n. 4 ; dimensions exceptionnelles de l'image d'— à D., 238-239 ; soins particuliers apportés par le peintre à l'exécution de cette image, 239 ; culte d'— à D., en dehors des sanctuaires domestiques, 240 n. 1 ; images d'— transférées de l'extérieur à l'intérieur de la maison, 241 et n. 1 ; *negotiatores* et culte d'—, 240 n. 1.

Origines grecques du culte d'—, 230 sq., 230 n. 2, 231, 240 n. 1, 397 ; — défenseur des abords de la demeure, 232, 260, 334-335, 420, 422 ; protecteur des récoltes, 233 ; protecteur des voyageurs, 243 n. 8 ; culte d'— célébré *græco ritu*, 239 n. 4 ; serment par —, 237 ; femmes exclues du culte d'—, 237 ; génisse, victime offerte à —, 243 n. 6.

— personnification de la puissance génératrice, 235 sq. ; protecteur de *gentes*, 235-236 ; figuré sur des monnaies de *gentes*, 317 ; — assimilé au Genius, 235-240, 239 n. 4, 240, 244, 286, 296 n. 3, 301, 398, 420, 422 ; prédominance du Genius dans cette association, 239 n. 4 ; juxtaposition des images d'— et du Genius, 298 n. 2 ; — et *Genius domus*, 233 n. 3.

— à P., 240 sq., 240 n. 2, 244, 253 n. 8 ; — faisant la libation, à P., 242, 298 n. 2, 404 n. 5 (p. 405) ; — à Ostie, 332 ; — celtique, 233.

— associé à Junon, 236-237, 398 ; hymen d'— et de Junon, 236 ; combat d'— et de Junon, 236, 237 ; — et Junon *dii conjugales* (?), 236 n. 3 ; — et Mercure, dieux domestiques, 241 n. 1, 253 n. 8, 254, 317, 405 n. 3, 420-421 ; — et Silvanus, 335 ; — panthée, 244.

Hercules ; — *Conservator*, 232 ; — *Defensor*, 232 et n. 3 ; — *Domesticus*, 233 ; — *Invictus*, 231 et n. 7, 236 n. 1 ; *Invictus Æsychianus*,

236 n. 1 ; — *Magnus Custos*, 231 n. 6, 334 n. 4 ; — *Salutaris*, 232 ; — *Tutor*, 232.

Hercules de foire, 161.

Hermaistes, 209, 211, 217, 261.

Hermès, 247 et n. 6, 248, 249 et n. 1, 258 et n. 1, 3, 4, 259 et n. 1-3, 283, 317, 344, 351, 396 ; — et Mercure, 259 ; — de l'Agora, 249 n. 1 ; — gardien de la porte, 258 et n. 4 ; — ἀλεξίκακος, 259 ; — écartant les voleurs, 259 n. 1 ; — prophylactique, dans une boutique de D., 261 ; — et Apollon Agyieus, 259 n. 3 ; — et ἀγυιεύς βωμός, 259 n. 3 ; — et Hestia, 317 n. 2.

— ἀγοραῖος, 248 ; — ἐμπολαῖος, 248, 259, 317 ; — θυραῖος, 258 ; — προθύρατος, 258 n. 4, 352 ; — πρόναος, 258 n. 4 ; — προπόλαιος, 258, 352 ; — πύλαιος, 258 ; — στροφαῖος, 258-259.

Hermès (nom commun) ; — de D., 147 n. 1 ; — de P., 317 n. 2 ; — d'Herculanum, 349 ; les — à Athènes, 259 n. 3 ; — du Genius, 349 ; — de Janus, 318.

Hestia, 310, 311 et n. 1, 312 et n. 1, 474 ; — et Vesta, 310 sq., 312 et n. 1, 474 ; effigies d'— à D., 310 ; — assise sur un omphalos, 310 ; sur un autel, 311-312 ; droit de priorité d'— dans la libation, 474 ; — et Apollon à D., 311 ; — et Hermès, 317 n. 2.

HESYCHIUS, 289 n. 5, 359 n. 6, 370 n. 1.

HEUZEY, 29 n. 1, 31 n. 7 (p. 32), 32 n. 1, 34 n. 1, 5, 7, 35 n. 3 et 4, 38 n. 1, 64 n. 1 et 2, 72 n. 3, 74 et n. 1, 155 n. 1, 196 n. 1, 246 n. 4.

Hierarchie ; — des divinités domestiques, à D., 401 ; faussée à P., 413 et n. 1 ; — des diverses représentations sur l'autel, 400 sq. ; au mur, 409 sq.

Hiéroglyphe de la vie, 225.

HILD, 24 n. 1, 236 n. 3, 281 n. 3, 297 n. 6 et 7, 308 n. 5 et 6, 312 n. 1, 315 n. 1 et 5, 317 n. 2, 319 n. 1, 320 n. 1, 323 n. 1-3, 345 n. 7, 356 n. 1, 368 n. 5 et 10 (p. 369), 474 n. 7.

HIPPOCRATE (PSEUDO-), 137 n. 1.

Histrions, 221 n. 2. — Voir *Pægnarii*.

Hittites, 457.

- HOFFER, 259 n. 1.
 HOLLEAUX, 40 n. 1.
 « Hommes de bronze », 139.
 HOMOLLE, 361 n. 4.
 Honores, 159.
 Hoplitodromes, 125.
 HORACE, 23, 24 n. 4, 25 n. 2, 27 n. 3, 34 n. 5, 55 n. 2, 59 n. 3, 73 et n. 1, 76 n. 6, 77 et n. 4, 78 et n. 3, 161 n. 2, 335 et n. 3, 432 et n. 2, 483.
 Horoscope, 340.
 Horrearii, 334.
 Houpe, à l'extrémité d'une banderlette, 373 n. 2.
 Huile ; onction d' — employée par des athlètes, 136-137 ; — mêlée à certaines poudres dans des liniments, 137, 138 et n. 2.
 HUNT, voir GRENFELL et HUNT.
 Hure, 95 et n. 3, 157 ; — consacrée à Silvanus, 330 ; — fendue par un esclave, 90 sq.
 Hybrides (figures), 324-327, 337-342.
 HYDE, 102 n. 2, 131 n. 5, 143 n. 4, 373 n. 2, 450 n. 2.
 Hydrie, 143 n. 1, 147 n. 4 ; — ou amphore ornée de sujets peints, sur un revêtement de D., 147-148.
 Hygiène de la lutte, 136.
 HYGIN, 62 et n. 7.
 HYMNE HOMÉRIQUE à Hestia, 311 n. 2.
 Hypnos et Thanatos, 135 n. 2.
 Iacchos, 265, 267, 396 ; — Dionysos, 427.
 Idas, 327.
 Ides, 76.
 Idoles de Vesta, 278-323, 281 et n. 4, 308 n. 6, 318, 323, 393, 400-401.
 IG, XII : 259 n. 1.
 Illogisme des peintres de D., voir Conventions.
 Illyricum, 326.
 Image ; — narrative et — rituelle à D., 391 ; — iconique et — rituelle à D., 399-400 ; — religieuse et acte rituel, 388-389 ; — s représentant l'acte de culte, 388-392 ; — s représentant des offrandes, 393 ; — s représentant des instruments du culte, 393 ; — s représentant la divinité, 393-400.
 ἱμάντας, 106 n. 3, 121, 122, 125, 160.
 Immolatio, 44 n. 3.
 Incantation, 42.
 Incincti, épithète appliquée aux Lares, 466.
 Incisions, 383.
 Index ; — et pouce opposés, 41.
 Indigetes (dii), 315.
 Individuels (traits), ; reproduction des — à D., 51 et n. 3, 52, 92, 93 ; id., à P., 54 n. 2.
 Indulgere Genio, 24 n. 5 (p. 25), 55 n. 2.
 Infulæ, 188 n. 1, 372 et n. 7, 373 et n. 8, 374 et n. 3, 375, 376, 377 et n. 3, 461 n. 4, 463 ; emploi des — à D., 372 sq. ; leur couleur, 373 ; — de laine, 377-378 ; — à P. 375-376 ; sens des —, 377.
 Ingenuus, 78, 85, 161, 169, 329, 418, 445.
 Inscriptions tracées au pinceau sur les revêtements peints, 10, 11, 51 et n. 2, 52, 68-69, 69 n. 1, 84, 91, 419, 443 et n. 2 ; caractères grecs et caractères latins, 444 ; noms grecs latinisés, transcrits en caractères latins, 444 ; nom de l'esclave en caractères grecs, nom du maître en caractères latins, 446.
 Insignes divins, 351-354, 397 n. 3, 410 n. 2.
 Instruments du culte figurés sur les peintures, à D., 2, 360 sq.
 Insulæ, 436 ; — à P., 14 et n. 4.
 Inter hostiam cæsam et exta porrecta, 94.
 Intercession ; — du Genius auprès des dieux, en faveur des mortels, 55 et n. 4, 56 ; — des Lares, 202 et n. 1.
 Interspersion de couleurs, 72 n. 4.
 Inventaires d'Anthestérios et de Kallistratos, 310-311.
 Invraisemblance dans la juxtaposition de certains sujets peints, 78 n. 4.
 Irlande, 293 n. 1.
 ISIDORE DE SÉVILLE, 71 n. 1.
 Isis, 425.
 Italie méridionale, 265, 443 n. 1.
 Ἰταλικὴ π[α]στὰς, 445 n. 2.
 JACOBSEN (J. P.), 481.
 Jambes des agonistes, au pancrace 104-105, 106 et n. 3 ; dans la πάλη, 106 n. 2.
 Jambon ; — sur des peintures de D., 95 n. 3, 139 n. 1 (p. 140), 142 n. 3, 156 et n. 2, 157 et n. 1, 207,

- 208, 209 et n. 4, 212-213, 223, 228, 286, 343, 350, 392, 410 et n. 2 et 8 ; — sur les peintures de P., 223 ; —, prix offert aux vainqueurs dans les *ludi compitalicii*, 156-157 ; — associé par certains rites à la cérémonie religieuse des *Compitalia*, 212-213 ; — sur un relief Campana, 221.
- JANUS**, 258 n. 1, 315 et n. 4 et 5, 316, 317, 318, 430 et n. 2, 431, 484 ; — absent des peintures de D., 430 n. 2 ; — *bifrons*, 316, 317 ; le double visage de —, 431 ; *Ad-m*, 316 ; —, porte divinisée, 430 ; — du *Forum*, à Rome, 475 ; — inventeur des couronnes, 359 n. 8 (p. 360) ; — invoqué au début des prières, 315.
— et Vesta, 315 sq., 441 ; — et le Genius, 317 ; — et Hercule, 317 ; — et Mercure, 317.
- JARDÉ**, 252 n. 1, 363 n. 2.
- Jarre**, 149.
- Jaune** ; filet —, 381 ; fond —, 383 n. 1 ; méandre — et bleu, 384 ; divers ornements — s, 385 ; rouge et — opposés, 356 n. 3 ; — dans le costume des danseurs munis du rhyton, à D., 195 n. 3 ; — dans celui des Lares à P., 194 n. 1, 195 n. 1 et 2 ; bandelettes — s, 373 et n. 6 ; —, couleur du safran, 373 n. 6.
- JEREMIAS**, 339 n. 2.
- Jeux**, voir *Ἀγῶνες*, *Ludi*.
- JORDAN**, 163 n. 2, 221, 294 n. 1.
- JOUGUET**, 82 n. 4, 210 n. 1 et 4.
- Jovem Liberum**, 263 n. 9.
- Jovialité** des Lares, 198.
- JUETHNER**, 114 n. 3, 115 n. 1, 131 n. 4 et 5, 132 n. 4, 136 n. 2, 137 n. 1, 3, 4.
- Julia** (*gens*), 280.
- JULLIAN**, 179 n. 6.
- Juno** ; — *natalis*, 27 n. 3 ; — de la *matrona*, 302 n. 2, 303, 304, 305 n. 1, 346, 348, 355, 395, 415, 422, 423 ; *Libera* et — de la *matrona*, 422 ; *Genii* et — *nes*, 24 n. 1, 236.
- Junon**, 254 n. 1, 345, 346 ; —, effigie rare à P., 345 ; attributs de —, 345 ; paon, oiseau de —, 345-346 ; — associée à Hercule, 236-237, 236 n. 3, 237 n. 1, 398 ; hymen de — et d'Hercule, 236 ; combat de — et d'Hercule, 236, 237 n. 1 ; — et Hercule, *dii conjugales* (?), 236 n. 3.
- Jupiter**, 236, 326, 327 ; — sur des peintures de P., 126, 201 n. 4 (p. 202), 253 n. 8, 261 n. 1, 263 n. 5, 274 n. 1, 296 n. 3, 298 n. 2 ; — imberbe, 298 n. 2 ; — faisant la libation, 298 n. 2 ; — parmi les Pénates, à P., 424 ; — *Liber*, 263, 264 et n. 1, 446 ; *Juppiter Leiber*, 266 n. 4 ; *Juppiter Leiber*-Dionysos, 266 n. 4 ; — *Prodigialis*, 40 n. 5 ; — et Zeus Sôter, 263 ; — et Zeus Éleuthérios, 263 ; — et le Genius, 298 n. 2 ; — et le signe du Sagittaire, 339.
- JUVÉNAL**, 24 n. 4, 34 n. 5, 138 n. 2, 315 n. 2, 344 et n. 5, 359 n. 6, 369 n. 8.
- Juvenes**, 237.
- Juventas**, 237-238, 268.
- Κάδος**, offert en prix, 482.
- Καλιάς**, *καλιάδες*, 211 et n. 2.
- Kallistratos** (inventaire de), 310.
- Κάτω παγκράτιον**, 112.
- KENNER**, 201 n. 3.
- Κερδέμπορος** ; Hermès —, 249 n. 1.
- Κήρωμα**, 138. n. 2.
- KOECHLING**, 25 n. 4, 358 n. 7 et 8, 359 n. 2 et 8, 360 n. 2, 369 n. 8.
- Κοινὸν τῶν Ὑριῶν Ἡρακλειστῶν ἐμπόρων καὶ ναυκλήρων**, 226.
- Κομπεταλιασταί**, 82, 169, 417 ; dédicaces des —, 169 ; — identifiés avec les *magistri vici*, 82. — Voir *Compétaliastes*.
- Κώμος**, 370 n. 1.
- Κόνις**, *κόνεις*, 137, 138 et n. 2 ; *ξανθὴ* —, 138 et n. 2.
- Κονιστήριον**, 137.
- Κονίστρα**, 138 n. 2.
- « *Koré aux bottes rouges* », 35 et n. 4.
- Koudourrou**, 479-480.
- KRAUSE**, 101 n. 2-4, 104 n. 1, 106 n. 2, 110 n. 2, 113 n. 1 et 3, 121 n. 1, 3, 5, 125 n. 2, 127 n. 4, 153 n. 2 et 4, 482.
- Krotos**, 338 n. 4.
- KUESTER**, 348 n. 1.
- LA BERGE** (DE), 30 n. 1.
- Lacets**, 173 n. 4 ; — de *calcei*, 246 n. 5.

LACTANCE, 340 n. 2.

LACHMANN, voir BLUME.

LAFAYE, 73 n. 4 et 5, 126 n. 1, 127 n. 1, 128 n. 1, 129 n. 4, 130 n. 1 et 2, 159 n. 1-3, 481.

Laine; — employée à la confection des *infulæ* et des *vittæ*, 377 et n. 3; — prophylactique, 179, 377.

Lampadaires, 361.

Lampe, 201, n. 3; 294 n. 1; — avec l'image en relief d'un Lare, 222.

Lanistæ, 73.

Lara, 255 n. 1.

Laraire; — s de P., 51 n. 1, 193 n. 1, 220 et n. 1, 229, 230 et n. 4, 253, 360 n. 1, 471; avec figures d'Hercule, 229; — près du sanctuaire de Diane *Tifatina*, 193 et n. 1; — d'Avenches, 254, n. 1; — de Mandœuvre, 293-294.

Larentalia, 76 n. 6 (p. 77).

Lare, Lares; caractère du culte du — 75 sq., 79; dates où il se célèbre, 76, 79 n. 1 et 3; les offrandes faites au —, 77-78; le *vilicus* et le culte du —, 81; les esclaves et le culte du —, 81-83; — protecteur du logis, 417; du domaine et de la maison, 433 et n. 3; — s du carrefour, 325, 417, 434-435, 436 n. 2 (p. 437): voir *Lares compitales*; — s de la maison et — s du carrefour, 429; — s honorés dans les champs, 434 n. 2.

Le culte du — sur les peintures de D., 57 sq., 171 sq., 206 sq., 390 sq., 402 sq., 406 sq., 415 sq.; l'offrande de fruits, 67, 77; le porc, victime destinée au —, 24 sq., 59, 83 sq.; il est conduit par un esclave, 75 sq., 83 sq.; le — et la classe servile, 81 sq., 169-170; le culte du — est, à D., le plus vivant des cultes domestiques, 417-418; multiplicité des peintures qui y font allusion, 415-416.

— s à P., 15, 16, 19 et n. 4, 77 et n. 6, 126, 163, 164, 176, 177 n. 1, 181, 182 et n. 3, 186 n. 1, 189, 193 et n. 1 et 4, 194 et n. 2, 222, 250 n. 3; place attribuée aux — s sur les peintures, 296-297, 295 n. 6, 296 n. 3; — s plus grands que le Genius, 404; — s porteurs du rhyton, de la

situla, de la *patera*, 182, 189; — s couronnés, 177, 359 n. 3; coiffés du *pileus*, 193-194, 194 n. 1; — s munis de l'*angusticlave*, 194-196, 194 n. 1, 464; costume des — s, 194-195; sa fantaisie, 194 n. 1 et 2; vêtements verts, 186 n. 2, 194 n. 2; costume des — s et costume des esclaves, 194, 196, 208; — s et fidèles célébrant le culte de ces dieux, 464, 466; tunique des — s, 194 n. 1 et 2; *pallium* des — s, 195 et n. 2.

— s encadrant l'autel, à P., 201 sq., 291 n. 3, 298; sens successifs de cette image, 203-204; — s versant la libation, 202; intercession (?) des — s, 202 et n. 1; porc, victime destinée aux — s, survivance de cette image à P., 214 n. 1; — s encadrant l'autel enlacé par un serpent, 299 et n. 5; l'omphalos enlacé par un serpent, 291, 292, 295, 305; l'image de Vesta, 297; d'autres figures divines, 295-296; une niche, 299 n. 1.

— s et Genius, 189, 190 et n. 4, 191 et n. 1, 218 n. 1, 296, 298 et n. 2, 299 n. 5 (p. 300), 302; — s et Vesta, 297 et n. 4, 426; — s et Silvanus, 398, 402, 422; — s et Dionysos, 221, 333; — s et autel domestique, 281; — s et omphalos, 281, 291, 293-294, 294 n. 1, 301; — s et amphore, 222.

Type des — s jumeaux, ses origines, 206, 222, 465; constitué après l'exclusion d'autres images, 165, 207, 214; — s jumeaux et — unique, 185, 192 sq., 433, 464; — unique, 222, 293-294, 294 n. 1.

Réforme du culte des — s par Auguste, 14, 123, 165; culte des — s dans le palais impérial, 75 n. 4.

— s courant, 333; — s dansant, 197 sq., 217; théories relatives à la danse des — s, 197-200; — s portant une branche de laurier, 217, 218 et n. 1; — s auprès d'un laurier ou d'une branche de laurier, 218 et n. 4;

—s dressés sur la pointe des pieds, 201 n. 2 ; — s sur une éminence rocheuse, 218 ; —s Attis, 218 n. 4.

Bronzes représentant des —s, 190 n. 3, 194 n. 1, 200 n. 4, 293-294, 307 n. 2.

Lar agrestis, 243, 328, 332, 333, 336 n. 1, 337, 398 ; *Silvanus*, — *agrestis*, 328, 398, 433, 434 n. 1 ; — *compitalis*, 294, 434, 436 ; — *compitalis* et — *familiaris*, 437 ; — *familiaris*, 76, 80 et n. 4, 88, 169, 267, 324, 329 n. 4, 334, 337, 357 n. 1, 358, 418, 433, 437 ; attiré à l'autel du *compitum*, 436-437.

Lares Augusti, 50 n. 2, 217, 482 ; — *compitales*, 14, 75 n. 3, 80, 81, 82, 83 n. 1, 159 n. 5, 163 n. 1, 165, 198 n. 3, 211, 267 et n. 1, 292, 293, 301, 332, 417, 418, 434 ; culte commun des —s *compitales* au *compitum*, 436 ; culte commun des —s *compitales* à D., 436 n. 2 ; type des — protecteurs du logis emprunté aux —s *compitales* (?), 163 n. 1 ; rapports entre les deux divinités, 79 et n. 4, 80, 165-166, 211, 292 et n. 6, 433 sq. ; —s *domestici*, 328 ; —s *familiares*, 80 n. 4 ; —s *ludentes*, 162, 163, 164 et n. 1, 165, 167, 205, 214, 399, 404, 451, 458 ; interprétation du mot *ludentes* à l'aide des peintures de D., 162-167 ; —s *præstites*, 330, 331, 451 ; —s *præstites* et *Silvanus*, 331 ; —s *semitales*, 329 n. 4 ; —s *viales*, 329 n. 4 ; —s *viatorii*, 329 n. 4.

Laticlave, 64, 72, 196.

Latin ; caractères — s employés à transcrire des noms propres grecs, 52 n. 2, 442 sq. ; langue — e et langue grecque chez les fidèles de D., 445-446.

Latran (musée du), 131 n. 4, 132 et n. 4, 484.

Lauriacum, 218 n. 4.

Laurier ; — apollinien, 218 n. 1, 368 ; — et autel d'Apollon Agyieus, 369 n. 1 ; — prophylactique, 367 sq. ; — et religion domestique, 210, 363 ; — et autel domestique, 242, 368 et n. 10, 369, 371, 483 ; — et *turibulum*, 362.

Branche de — tenue par des danseurs, à D., 210 ; par les Lares à P., 182 n. 3 ; par les Lares sculptés sur des autels, 217 et n. 4-5, 218 et n. 1 ; branche de — près des Lares, 218 et n. 4 ; portée par des *vicomagistri*, 482 ; branche de — et palme, 210.

Feuilles de — disposées en manière d'encadrement, 188 n. 1, 358 et n. 6, 366 sq., 476 ; autour de peintures, 366-367 ; autour de niches, 367 ; à l'intérieur de niches, 367 ; sur des autels, 367 ; leur rôle prophylactique, 370 ; bouquets de feuilles de — autour d'un omphalos, 393-394 ; couronnes de —, 266 n. 2, 270, 358.

Laurus, 368 n. 3. — Voir *Veteres lauros*.

Lavinium, fête en l'honneur de *Liber*, 268.

Lavo, 368 n. 3.

LECHAT, 35 n. 4, 104 n. 2.

Lèchefrite, 95.

LÉCRIVAIN, 23 n. 1 et 2.

Lécycé du musée de Boston, 101 n. 1.

LEGRAND (A.), 247 n. 1 et 5, 248 n. 5, 249 n. 1, 254 n. 5 (p. 255), 259 n. 1.

LEGRAND (PH.-E.), 43 n. 4, 48 n. 6, 89 n. 3.

Λεῖον, 270 n. 4.

Lemnisque, 145, 347, 358, 371 n. 2, 373 n. 2, 374, 375.

Léontiscos de Messana, athlète, 116.

LEROUX (G.), 370 n. 2, 373 n. 1, 376 n. 4.

Léto, 321, 344, 352, 364.

Lex Clodia de collegiis, 168.

Libans ; *Genius* —, 48 et n. 7, 299 n. 3 ; fidèle —, 59 n. 2 ; personnage —, 298 n. 2.

Libare, 270, n. 4.

Libation ; — lors du *natalis*, à D., 27, 37, 42, 45-47, 51, 57, 86, 390 ; — faite par le *Genius* à P., 14, 17, 19, 21, 22, 319, 331, 344, 348 et n. 4, 460 ; sens restrictif de cette image, 59 n. 1 ; préparatifs de la — à D., 46 ; — accomplie par le *Genius* et *Vesta*, 300 n. 1 ; par le *Genius* et la *Juno*, 36 n. 5 ;

- par *Liber*, 268 ; *Liber* et —, 270 n. 1 ; — accomplie par Cérès, 272 ; par *Libera*, 272 ; par Hercule, 242, 404 n. 5 (p. 405) ; par les *magistri vici*, à P., 13 ; Genius faisant la —, bronze d'Herculanum, 349 ; diverses formes de —, 89 n. 3, 190 n. 4, 197, 242, 270, 279, 285, 296, 298 n. 2, 299 n. 3 et n. 5 (p. 300), 300 n. 1, 301, 318, 319, 348, 349 n. 1, 355, 364.
- Liber*, 264 et n. 1 et 3, 265 et n. 2, 266 et n. 1, 267 et n. 1, 268-270, 270 n. 4, 271, 337, 339, 398, 408, 412, 415, 422, 423, 427 et n. 7 (p. 428), 429 ; — à D., 262-271 ; — associé à Cérès et à *Libera*, 264 sq., 423 ; origines de ce triple culte, 265.
- dieu de la fécondité universelle, 267 ; — dieu de la génération, 268, 422 ; — dieu rural, 429 ; — divinité domestique, 267 sq. ; — dieu hellénique (?), 264 n. 3 ; — à l'origine épithète de *Jupiter Liber*, 264 n. 1 ; — et libation, 270 n. 4.
- et le Genius, 267 sq., 398, 422, 427 ; similitudes entre *Liber* à D. et le Genius à P., 269 ; — et Dionysos, 265, 266 n. 1, 427 ; — et les *Lares compitales*, 267 n. 1. — Voir *Liber Pater*.
- Libera*, 264, 265 et n. 2, 266 n. 1, 267-268, 271 et n. 2, 272, 337, 408, 412, 415, 422, 423, 427 et n. 7 (p. 428), 429 ; — à D., 271-272 ; associée, à D., à *Liber* et à Cérès, 264 sq., 423 ; — déesse de la conception, 422 ; — et la *Juno* de la *matrona*, 422.
- Liberalia*, 264, 267, 268.
- Liberamentum*, 268.
- Liber Pater*, 264, 328, 342.
- Lierre sur la tête d'Hercule, 225 ; sur la tête de *Liber*, 266 n. 1.
- Lièvre, 94, 129.
- Ligne du sol ; — divisant des panneaux peints dans le sens de la hauteur, 409 ; — traduite sur un relief, 210 n. 2.
- Ligulæ*, 34, 35-36, 53, 155, n. 1, 173, 176, 186 n. 3, 246 n. 5 (p. 247), 453 ; nombre variable des —, 35, 36, 173 et n. 4. ; couleur des —, 186 n. 3.
- Limites ; divinités protectrices des —, 432 ; Silvanus gardien des —, 335-336 ; autel de Silvanus sur la limite du domaine, 432-433 ; — à l'intérieur du domaine, 432-433.
- Limo cincti*, 71. — Voir *Publici*.
- Limus*, vêtement, 62, 63 et n. 5, 65, 66, 67, 69, 70, 72, 84, 93 et n. 2, 152 n. 1, 154 et n. 2 et 3, 157, 161, 181, 186 n. 2, 208, 220, 466, 478, 482 ; étymologie de —, 62 ; aspect du —, 62 ; bande rouge du —, 62 et n. 5 et 7 ; — porté en manière de jupon, 62 et n. 8 ; — vêtement des *popæ*, 66, 70, 71 et n. 3 ; — porté par d'autres que les *popæ*, 71 ; — vêtement servile, 71 et n. 3, 74 ; — porté par certains lutteurs, 154, 155.
- Lingua favere*, 26 n. 4.
- Liniments servant au massage des athlètes, 136 sq., 138 n. 2.
- Lion et Sagittaire, 338. — Voir *Peau de lion*.
- Lisière des vêtements, 30 n. 3.
- Littérature populaire et religion populaire chez les Romains, 416 n. 5.
- Locres Épizéphyrienne, 362.
- Loge abritant le dessus de l'autel domestique, 308 et n. 6, 309. — Voir *Abri*, *Édicule*.
- Loi *Clodia de Collegiis*, 213.
- ΛΟΓΗ, 293, n. 1.
- Louvre. — Voir *Musée* du —.
- Loyalisme de la classe servile à D., 169-170, 419.
- Λυαῖος, 264 n. 3.
- LUCIEN, 114 n. 1, 137 n. 1, 138 n. 3.
- Ludere*, *ludentes*, 163, 164 n. 1, 167 et n. 4, 451, 452. — Voir *Lares ludentes*.
- Ludi*, 128 n. 1, 150, 158, 159, 167, 168, 170, 199, 205, 207, 211 n. 3, 212, 214, 221, 228, 365, 408, 410, 437, 482 ; origine des — à Rome, 123 ; — *ceriales*, 264 ; — *compitalicii*, 14 82, 83 n. 2, 124, 158-161, 161 n. 2, 162, 167 et n. 4, 168, 206, 207, 209, 213, 220, 221, 286, 325, 350, 363, 391, 392, 418, 441, 458, 482 ; peintures de D. commémorant les — *compitalicii*, 97-100, 111 sq., 151-170, 391-392, 418 ; pourquoi ces peintures ont plus tard disparu de la décoration du sanctuaire domestique, 214, 441 ; — *compitalicii*

- et esclaves, 82, 151 sq. ; époque où les — *compitalicii* ont été célébrés avec le plus d'éclat, 168 sq. ; — *romani*, 122.
- Ludus meridianus*, 128.
- Luna*, 261 n. 1, 273 et n. 5, 274 et n. 1 et 2, 275 et n. 1 et 5 ; *Sol* et —, 273-274 ; *Sol* — et le *Genius*, 274.
- Luo*, 368 n. 3.
- Λύσιος*, 264 n. 3.
- Lusoria (pugna)*, 128 n. 1.
- Lustratio*, 183, 322 n. 2, 368 n. 3, 369 et n. 7, 390, 407, 458, 477.
- Lutteurs ; — accouplés deux par deux, 60 n. 2, 99 sq., 142 et n. 1 et 3, 147, 152, 252, 350, 407 n. 1, 410, 412 ; — dans la position de la mise en garde, 100 sq. ; — combattant avec les poings, 119-124 ; — aux prises, 99, 114 ; — nus, ou la taille ceinte d'un vêtement, 152 ; — en armes, la tête découverte, 124 ; — couronne en tête, 155 ; — esclaves, 154 sq. ; — grotesques, 124 sq. ; — et prix destinés au vainqueur, 139 sq. ; emploi du rouge et du noir pour distinguer des —, 133 sq. ; — se disputant une amphore, à P., 219-220 ; fréquence de la représentation des — à D., sur les autels, 166 ; ancienneté de cette image, 166-167 ; pourquoi elle a plus tard disparu 214. — Voir *Ἀγῶνες*, *Ludi*, *Παλαιστικά*, *Pancrace*, *Pugilistes*, *Πυγμή*.
- Lyre (joueur de), erreur d'interprétation, 50.
- Lysippe, 227 n. 1, 248, 276.
- Lytras, 101 n. 1.
- MAC CARTNEY, 277 n. 5.
- MACROBE, 231 n. 2, 242 n. 1, 369 n. 7, 442 n. 1 et 3.
- Magasin ; — δ à D., 251, 260 n. 3, 262, 483 ; autre — à D., 260 n. 3.
- Mages Chaldéens, 427.
- Magie et religion domestique, 378.
- Magister, magistri*, 159, 169-170, 418, 445 n. 2 ; *magistri collegiorum*, 29 n. 3, 82 et n. 2 ; *magistri vici et compiti*, à P., 13 n. 3 ; *magistri vicorum* dans les provinces, 13 n. 7 ; monuments dédiés par eux, 14 n. 1 ; *magistri vicorum* portant la prétexte, 29 n. 3 ; rôle de ces personnages lors des *Compitalia*, 82.
- Magnificence ; bariolage de —, 191 et n. 1-3.
- Main ; les — pendant l'acte de culte, 31 et n. 2, 37-38 ; — s de lutteurs en garde, 97 n. 1, 100 n. 1, 101 n. 1, 107, 108, 109 et n. 3 ; une seule — engagée dans les combats de la πάλη, 116-119 ; — s des pancratiastes, 104 ; — s incurvées sur les peintures de D., 107 ; — s dressées verticalement, 108 ; — s bandées, 121 n. 5 (p. 122).
- Maison ; — des *Dauphins* à D., 99 n. 3, 225, 226, 229, 233, 234, 284, 286, 289 n. 1, 290, 309, 317, 321, 351, 405, 411 ; — voisine de celle des *Dauphins* à l'Ouest, 406 ; — de *Pan*, 355 ; — du *Tri-dent*, 145, 147.
— d'*Apollon* à P., 349 ; — des *Dioscures*, 467 ; — de *Méléagre*, 218, 292, 293 ; — d'*Obellius Firmus*, 229 n. 5 ; — des *Vestales*, à Rome, 308 n. 6.
- Malignité populaire, 92.
- Mandeuré ; lairare de — 293-294, 294 n. 1.
- Maniæ* et *Compitalia*, 442 et n. 3.
- MANILIUS, 340 et n. 1.
- Manlius (C.), *ensor perpetuus*, 218.
- Mantoue ; autel décoré de reliefs, conservé à —, 484.
- Manuels de la πάλη, 102 n. 1, 115 n. 1.
- Manœuvres préliminaires ; — à la πάλη, 102 ; — au pancrace, 106 ; — à la πυγμή, 120.
- Marbrures ; — dans une niche, 234 et n. 1 ; — sur l'autel domestique, 242.
- MARC AURÈLE et FRONTON, 179 n. 2.
- Marche rythmée, 187.
- Mariage, 80, 359, 369 n. 8, 378 n. 4 ; cadeaux de —, 236.
- MARQUARDT, 29 n. 2, 72 n. 3, 93 n. 5, 178 n. 3.
- Mars, parmi les *Pénates* à P., 424.
- MARTHA, 35 n. 4, 72 n. 3.
- MARTIAL, 24 n. 4, 87 n. 5, 138 n. 2, 201 n. 2.
- MASPERO, 134 n. 3, 135 et n. 1.
- Massages, 136.
- Massue d'Hercule, 224, 225, 229 n. 2 et 3, 238 n. 2, 317 n. 4, 404 n. 5 (p. 405) ; — tenue par le dieu tandis qu'il fait la libation, 242 ; — remplaçant le dieu, 229 n. 3.

Mater; — *familias*, 268; — *Idæa*, 362; *Matres Augustæ*, 328 n. 5.

Matrona, 303, 346, 347, 348, 355, 395, 422.

Matrones, 315.

MATZ-DUHN, 299 n. 5 (p. 300), 342 n. 1.

MAU, 16 n. 2, 21, 44 n. 3, 54 n. 2, 73 n. 3, 215, 483; voir OVERBECK-MAU.

MAU-KELSEY², 54 n. 2, 193 n. 4, 229 n. 3, 240 n. 2, 250 n. 3, 350 n. 1, 481.

Mauvais œil, 88, 268.

Méandre, 384 et n. 4 et 5.

Mécène, 24 n. 4, 59 n. 3.

Mèche flottante dans la chevelure des athlètes, voir *Cirrus*.

Mégaron de Mycènes, 484.

Mélancomas, 120 n. 3.

Melkarth, 226, 227 et n. 1, 228; — confondu avec Héraklès, 226; son sanctuaire à D., 226; — sous les traits de l'Héraklès Épitrépézios, 227 n. 1; Héraklès — assis, sur un autel de Sulci, 227 n. 1.

Melons, erreur d'interprétation, 355.

Mensa sacra, 356 n. 2.

Mercator, 250.

Mercure, 126, 186 n. 2, 188 n. 1 (p. 189), 241 n. 1, 245 sq., 246 et n. 3 et 5, 248 n. 1, 251, 252, 262, 273 n. 5, 274 n. 1, 280, 286, 319, 320 et n. 3, 321, 328 et n. 5, 334, 335, 346, 346 n. 4, 351, 397 n. 3, 402 n. 1, 405 et n. 1 et 3, 408, 409, 410 n. 2, 412, 420, 427 n. 7 (p. 428), 454.

— à D., 245-246, 246 et n. 3 et 5, 248 n. 1, 250-252, 255-261, 420, 422, 454; place accordée à son image, 250 sq., 405, 408; — dans une niche, 246 n. 5, 253 n. 3 et 6, 257, 405; — au mur, 245-246, 250-251, 408-409.

— à P., 126, 250 et n. 3, 252 sq., 252 n. 4, 253 et notes, 261 n. 1, 295.

— divinité domestique, 255 sq., 258 sq., 259 n. 1; — honoré à l'entrée de la maison, 320 et n. 3, 420, 422; — gardien de la porte, 258 sq., 258 n. 4, 260 sq., 286, 320 et n. 3, 334, 335; comment son culte pénétra à l'in-

érieur de la maison, 260; — et le centre de l'univers, 294-295; — dieu du commerce, 249 sq., 260; origines de cette croyance, 260 sq.

— à la bourse, 245-261, 253 n. 1, 261 n. 1, 454; son costume, 247 et n. 6, 249 n. 2; origines de ce type, 248 sq.; interprétation de ce type, 249-250; — à la bourse ἀποτρόπαιον, relief de D., 261, 483.

— à la bourse à l'entrée des boutiques, 250; à Avenches, 254 n. 1; associé au Genius, 253 n. 1; contamination du type avec celui des Lares, 254.

— courant, 246 n. 5, 249 et n. 2; — à cheval sur un bœuf, 483; — portant l'angusticlave, 254; — panthée, 254 n. 5 (p. 255).

— et la Fortune, 260 n. 4 (p. 261); — et Genius, 253 n. 1, 317; — et Hercule, dieux domestiques, 241 n. 1, 253 n. 8, 254, 264, 317, 405 n. 3, 420-421; — et Janus, 317; — et le Lare, 254, 256; — et les Lares des *compita*, 255 n. 1; —, père des Lares, 255 n. 1; — et Vesta, 256, 317 et n. 2, 318; —, Genius, Lares et Vesta, 256; — et coq, 344 et n. 4, 346 et n. 4; — et omphalos au serpent, 291, 294-295, 317, 318 sq.; 346 n. 4, 400.

— sur un relief, 261, 483; tête de —, 253 n. 3 et 6; buste de —, 253 n. 2, 261 n. 2; petits bronzes au type de —, 253-254.

Mercurius; — *compitalis*, 255 n. 1; — *mercator*, 250; — *negotiator*, 250; — *nundinator*, 250.

Meriti vitta, 377 n. 2.

Mésopotamie, 341 n. 2, 479-480.

Messala [M. Valerius Messala Corvinus], nommé par Tibulle, 24 n. 5 (p. 25).

Métal (amphores de), 146.

Mimique rituelle, 39.

Minerve; — sur des peintures de P., 201 n. 4 (p. 202), 253, 295 n. 5 (p. 296); — parmi les Pénates à P., 424; — dans un laraire trouvé à Avenches, 254 n. 1.

- MINERVINI, 193.
Minister, ministri; — assistant^{es} les fidèles dans la célébration du culte, 66, 68 n. 1; *id.*, sur des peintures de P., 17 et n. 1; — munis d'une hache, à P., 20 et n. 2; — assistant des *magistri vici*, 14 et n. 3; — portant le *limus*, 71.
 Minoé (fontaine), à D., 353 n. 7.
 Miroirs, 236.
Mithræum de Saint-Clément, à Rome, 276 n. 2.
 Mithridate, 88.
Mola salsa, 44 et n. 3 et 5.
 MOMMSEN, 29 n. 2 et 4, 434 n. 4.
 MOMMSEN et MARQUARDT, 72 n. 3, 29 n. 2 et 4, 93 n. 5, 178 n. 3.
 Monnaies; — d'Athènes, 146; diverses — helléniques, 248, 283; — romaines, 465; — de *gentes*, 277 n. 5, 284 n. 2, 305 n. 2, 316 et n. 3-5, 317 et n. 1 et 2, 421 et n. 2; — de villes de la Syrie et de la Mésopotamie, 341; — de Singara, 341 n. 1; — de Rhaesena, 341 n. 2.
 « Monument de granite », à D., 175 n. 2.
 Mosaïque; — de la maison des *Dauphins* (vestibule), 225; *id.* (péristyle), 225-226; — de Satricanius, 147 n. 4, 449; — de la maison du *Trident*, représentant une amphore panathénaique, 145-147, 449; méandres ornant des — à D., 384 n. 4.
 — de Boscoreale, 100 n. 2; de Nennig, 73 et n. 5, 127; d'Ostie (caserne des vigiles), 59 n. 3, 62 n. 8; de Prato Rotatore, 106 n. 3; des Thermes de Caracalla, 131, 132 et n. 4; du Trans-tévère, 118, 119 n. 1; de Tusculum, 100 n. 2, 105 n. 2 et 3.
Munera, 159 et n. 1.
 Mur; répartition des images sur le — à D., 405-413; à P., 413.
 Murène, 94.
 Musée; — de l'Acropole à Athènes, 35 n. 4; — National à Athènes, 100 n. 1, 101 n. 1; — de Berlin, 201 n. 3; — de Boston, 101 n. 1; — de Carlsruhe, 35 n. 4; — de Cassel, 35 n. 4; — de Corfou, 286 n. 10 (p. 287); — de Délos, 6 n. 1; — Britannique à Londres, voir British Museum; — de Münich, 101 n. 2, a; — de Naples, 100 n. 1, 217, 349; — du Louvre à Paris, 35 n. 4, 72 n. 3, 105 n. 3, 194 n. 1, 220-221, 221 n. 2; — de Pérouse, 126; — du Latran à Rome, 131 n. 4, 132 et n. 4; — de Saint-Germain-en-Laye, 294; — Alaoui à Tunis, 342.
 MUSEO BORBONICO, 201, 467 n. 2, 469 n. 2 et 3.
 Muses, 338 n. 4.
 Musique; — accompagnant l'acte de culte, 48; — et danse rituelle, 183, 187, 188; — et exercices gymnastiques, 106 n. 3 (p. 107).
 Mycènes; mégaron de —, 484.
 Myrte; couronne de — portée en l'honneur du Lare, 84; couronne de — (?) portée par Hercule, 225; par *Liber*, 266 n. 2, 270.
 MYTHOGRAPHI VATICANI, 179 n. 6.
 NÆVIUS, 162, 162 n. 1, 163 et n. 2, 164 et n. 1, 165, 166, 167, 211 n. 3, 451.
 Ναός, 211 et n. 2.
 Naples (musée de), 100 n. 1, 217, 349.
Natalis, 23, 24 et n. 4 et 5, 25 n. 1, 27 n. 3, 40, 42, 44, 48 n. 7, 52, 53 n. 2, 57, 58, 59 et n. 3, 86, 324, 326, 349, 390, 401, 404 n. 5 (p. 405), 406, 411, 416, 426, 481; fête du — représentée sur les peintures de D., 22 sq.; divers moments de la fête, 37 sq.; son caractère, 416-417; interdiction à celui qui célèbre son — de verser le sang ce jour-là, 58-59, 58 n. 4, 59 n. 3; — de l'épouse célébré par l'époux, 25 n. 1; —, *Optime* —, appellations s'adressant au *Genius*, 26 n. 3; — *Juno*, 27 n. 3.
 « Nature morte » représentée par la mosaïque et la peinture, 449, 469; — à D., 469; — à P., 95 n. 5, 223; peinture religieuse et — à P., 223.
 Neapolis, 446.
 Nécropoles étrusques, 362. — Voir Chiusi, Corneto.
Negotiator, negotiatores, 168, 240 n. 1, 250.
 Nennig; mosaïque de —, 73 n. 5, 127.
 Néron, 131, 153.
Neue Omphalosstudien de W.-H. Roscher, 285, 295.

Niche ; —s en rapport avec la religion domestique à D., 1, 45, 188 n. 1 (p. 189), 239 n. 4, 309, 351, 353, 354, 400, 404-405, 406 n. 2, 410 n. 8, 411 ; —s de petites dimensions toutes voisines des autels domestiques, leur destination, 45 ; —s décorées de peintures, 291 n. 1, 309, 404 et n. 5 ; — et encadrement de feuilles de laurier, 367 et n. 8 ; les images peintes dans la — à D., 404-405 ; figures peintes de chaque côté de la —, 455, 477 et n. 2 ; relief prophylactique dans une —, 257 ; Mercure dans une —, 246 n. 5, 257, 405 n. 1 ; Mercure et Hercule dans deux —s symétriquement placées, 420 ; deux —s symétriquement placées à l'entrée d'une maison, 225, 229, 233, 234, 318 ; deux —s contiguës, 347 ; la — remplit à D. l'office de sanctuaire domestique, 412-413.

—s à P., 217 n. 1, 233-234, 253, 346, 350 n. 1, 360 et n. 1 ; leur décoration, 234 et n. 1 ; décorées de palmes, 216 et n. 4, 217 ; — abritant les Lares, 295 n. 5 (p. 296) ; — abritant l'image de Vesta, 297 et n. 5 ; — et figure d'Hercule, 229 ; — et Mercure, 253 et n. 3 et 6 ; les Lares de chaque côté de la — à P., 177 n. 1, 296 n. 3, 299 n. 1.

Nigidius Figulus, 433 n. 3.

Niké, 200 et n. 2, 465, 468, 470.

NIKOMENHΣ 'Ελεάτης, 445 n. 2.

NILSSON, 10 n. 12 (p. 11), 23 n. 1, 349 n. 1.

NISSEN, 73 n. 2.

Nœuds formés par des bandelettes, 372, 377, 378 ; leur vertu prophylactique, 377-378.

Noir ; *calcei* —s, 246 ; bandes ou bordures —es à des vêtements, 63, 195 n. 3 ; emploi conventionnel du —, 63 et n. 3 ; filet de couleur —e, 380-381, 383 ; divers ornements —s, 382, 383, 385 ; opposition conventionnelle de — et de blanc, 135 n. 2.

Nom ; —s des fidèles inscrits sur les peintures de D., voir Inscriptions ; transcription des —s propres sur ces peintures, 445, 446 et n. 1.

Nones, 76.

NONIUS MARCELLUS, 80 n. 3, 314 n. 4.

Norique, 218 n. 4.

NORMAN GARDINER, voir GARDINER.

« Nouvelles fouilles » à P., 229.

Nudité athlétique, 153 et n. 5, 154, 482.

Numina ; divers — d'Hercule, 238, 240 n. 1, 415 ; de Jupiter, 339 ; du Lare ou des Lares, 328 n. 12, 329 n. 4, 331, 422, 429, 437 ; de *Liber*, 268, 415 ; de Mercure, 255, 317, 320 n. 3 ; de Silvanus, 336 n. 1, 337, 433 ; de *Sol*, 274 ; d'autres divinités, 424, 432.

Nundinator, 250.

Nus, indiqués en rouge, 216.

Nymphe et Silvanus, 326.

Obellius Firmus ; maison d'—, à P., 229 n. 5.

Objets servant à la célébration du culte, 351, 360-362.

Oblation ; le voile de l'—, 32 n. 5.

Ocresia, 76.

Œil ; mauvais —, 368.

Œnochoé, portée par les Lares, 190 n. 4.

Œuf ; —s figurés sur l'autel domestique, 299 et n. 3, 346, 355 ; —s et grenade, 356 n. 2.

Offrande ; —s figurées par la peinture, 2, 351, 354-360 ; — de fruits au Lare, 77 sq. ; à Silvanus, 330 ; —s inanimées sur des peintures de P., 19 et n. 5.

OGLE, 258 n. 4, 314 n. 2, 353 n. 2, 378 n. 4, 429 n. 4, 442 n. 4.

Οἶνοπῶλι ; dédicace d'— (?), 427 n. 7 (p. 428).

Oiseaux ; — et *serta*, 376.

Oisillons ; brochette d'—, 94 et n. 8.

Οἰκουμένη, 284.

Olla, 93.

Olympie, 148, 168 n. 2.

Olympiens, 424.

Ombre portée, 105 n. 1, 380, 385.

Omphalos, 2, 278 sq., 278 n. 1, 283 et n. 4, 288 n. 5, 289 n. 5, 294 n. 1, 302 n. 2, 305, 306 et n. 1, 307, 308, 309, 311, 312, 313, 316 et n. 3 et 5, 320, 321, 352, 383 n. 2, 400, 471 et n. 2, 472, 473, 479-480.

— à D., 2, 278 sq., 393-395, 400, 426 ; — de D. et traditions apolliniennes, 321-322 ; — de

- D., idole de Vesta, 282, 297 sq., 318, 323, 393-395, 400, 426 ; — voisin du feu sacré, 308-309 ; — et édicule surmontant l'autel, 308 ; — sur un coussin, 278, 306, 309, 439 ; — sur une base rigide, 305, 306 et n. 1, 309 ; — à l'intérieur de la maison, 290.
- sur des monuments de provenance italienne, 280, 316 ; — à P., 280, 281, 291 sq., 295 sq., 301, 302 sq., 320, 394.
- *oi* sculptés trouvés à D., 288 n. 1, 289 n. 5, 290-291, 306 et n. 4, 394, 426, 480 ; — en ronde bosse, 280, 284, 290 n. 4, 306 ; — en relief, 280, 290, 291 n. 1 ; — en ronde bosse trouvé à P., 306 ; — pierre sacrée dans les cuisines à P., 281.
- delphique, 280, 283 et n. 4, 289, 480 ; — nombril du monde, 282, 284, 288, 290 sq., 293 et n. 1, 294 ; — borne-limite, 293 n. 1 ; origines orientales de l'—, 285 et n. 1, 480-481 ; — et *Koudourrou*, 480-481 ; — funéraire à D., erreur d'interprétation, 288 ; « problematische — *oi* », 283, 284 et n. 3 ; — et *compitum*, 292 ; — et arbres, 292 n. 3, 301, 302 n. 2 ; — sur une base élevée, 316.
- ceint d'un serpent, 280, 281, 282, 283, 284, 289 n. 5, 291 sq., 292 n. 2, 294-295, 295 sq., 302, 303, 305 et n. 1 et 2, 316, 318 sq., 344, 346 n. 4, 400, 426, 471 et n. 2, 473, 474 ; *id.*, sur des monnaies de *gentes* 316, 473 ; *id.*, joint à l'image des Lares, 281, 292, 295, 305, 426 ; *id.*, mentionné dans un texte épigraphique de D., 312 ; *id.*, attribut de Mercure, 318 sq., 346 n. 4, 400.
- et autel domestique, 280-281, 283 n. 4, 291 n. 3, 295 sq., 305 et n. 2, 316 et n. 3, 317 n. 2.
- attribut d'Asklépios, 283 ; d'Hestia, 310 ; — cédé par Apollon à Hestia (?) 311 ; statue d'Hestia à l'—, dans le prytanée de D., 310 ; — attribut des Lares, 283, 290 ; — de Mercure, 291-292, 294-295, 305, 318 sq., 346 n. 4, 400.
- Onction d'huile, employée par des athlètes, 137.
- Onomastique ; informations — s au sujet des fidèles, sur les peintures de D., 445.
- Ὀπλομαχία, 125.
- Oppositions de couleurs, 133 sq., 135 et n. 1-3, 143 n. 1, 195 n. 1 ; rouge et noir, 133 sq. ; blanc et noir, 135 n. 2 ; vert et rouge, voir ces mots ; rouge et jaune, 356 n. 3.
- Or, imité sur certaines peintures de P., 307 n. 2.
- Orants, orantes, 51 et n. 1, 389.
- Ordo senatorius*, 74.
- Ordonnance des figures, sur les peintures de D., 400 sq., 456, 473 et n. 3 et 4.
- Ordre équestre, 72, 181.
- ORELLI, 328 n. 6.
- Oreste, 471.
- Orientaux à D., 228.
- Ornements sur les peintures de D., 380 sq.
- Ὀρύττειν, 115 n. 3.
- Ostiarus*, 431.
- Ostie ; autel d'—, 243, 332 ; peinture d'—, 247 n. 3 ; mosaïque d'—, 59 n. 3, 62 n. 8 ; culte de Silvanus à —, 332 n. 4.
- Ὀστρακον, 138 et n. 1.
- Ὀστρακωδής κόνις, 138.
- Ὀύλαί, 44.
- Oves, 384, 385 et n. 1.
- OVERBECK-MAU, 449 n. 2, 468 n. 2.
- OVIDE, 23, 25 n. 1 et 3-5, 26 n. 3-6, 27 n. 1-3, 39 n. 4, 41 n. 3, 59, 62 et n. 6, 76 et n. 1, 255 n. 1, 314 et n. 5, 297 n. 6 et 7, 316 n. 1, 364 et n. 4, 353 n. 5, 368 et n. 6 et 7, 369 n. 7, 389 n. 1, 433 n. 3, 474 et n. 7.
- Oxyrhynchus ; papyrus d'—, 102 n. 1.
- Paegnarii*, 73 et n. 5, 127 et n. 4, 128, 132, 149, 152 n. 1, 391, 410, 481 ; peinture de D. représentant des —, 124-125, 126-128 ; prix dérisoire offert aux —, 149-150.
- Pagne, 153, 478 ; voir *Limus*.
- Παιδοπρίθης, 102 n. 1.
- Παλαιστής, παλαισταί, 103, 104, 106, 110, 111 et n. 1, 112, 113, 115, 119, 136, 137, 141 et n. 1, 147, 152

- et n. 1, 154 n. 3, 155, 156 n. 2, 187 n. 1, 199 n. 3, 206, 208, 209, 210, 213, 391, 402, 406, 411, 453, 458, 482 ; — en garde, sur des peintures de D., 111-119 ; — aux prises, 114 ; disparition des — à P., 213 ; Éros et Pan, —, 119.
- Πάλη, 101 n. 1 et 4, 102 et n. 1, 103, 105, 106 et n. 2, 107, 109, 110, 111 et n. 1, 113, 114 n. 2, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 122, 132, 156, 166, 220 ; mise en garde à la —, 101 sq. ; manœuvres préliminaires à la —, 102 sq., 117 sq. ; ῥοπή —, 114 n. 2 ; σταδία —, 114 n. 2 ; combats de la — figurés sur des peintures de D., 111-119.
- Palestre ; combats de la —, 431.
- Παλιγκάπηλος ; Hermès —, 249 n. 1.
- Pallium*, 172, 173, 174, 175, 176, 186 n. 2, 195 et n. 1-3, 210, 307 n. 2, 332 ; coureurs ou danseurs vêtus du — à D., 172 sq. ; — des Lares, sur les peintures de P., 194, 195 et n. 1-3 ; couleur du — à D. et à P., 186 n. 2, 195 n. 1-3 ; — de Mercure, 248 et n. 1, 254.
- Palme, 43, 147 n. 4, 149, 156 et n. 2, 157 n. 1, 161 n. 1 et 2 (p. 162), 174 et n. 2, 175 n. 1, 185, 199 n. 4, 200 n. 2, 207, 208, 209 et n. 4, 212, 216, 217 et n. 2, 221, 228, 252, 286, 343, 409, 410 et n. 2 et 8, 465, 469.
- portée par des danseurs sur les peintures de D., 182 et n. 3, 185, 208-209, 363, 365, 465, 469 ; — associée par certains rites à la cérémonie des *Compitalia*, 207-209 ; — et palmier, 364 ; — et laurier, 210 ; — et culte domestique, 467 ; — et rhyton, 182, 200 n. 2.
- , prix offert aux lutteurs des *Compitalia*, à D., 128, 142 et n. 1, 143 sq. ; — donnée comme prix, origines de cet usage, 143-144 ; — donnée en prix aux Panathénées, 143 n. 4 ; — et amphore, 139 sq., 139 n. 1, 140 n. 2, 141 n. 1, 144, 145 et n. 1 ; — deux fois répétée, 142 ; — et amphore panathénaique, 145 ; — et hydrie, 147 n. 4 ; — et vase, prix des combats de la palestre, 481-482 ; place occupée par la — offerte en prix, 141-143.
- sur des peintures de P., 215 sq. ; portée par un fidèle, 215-216 ; — placée près d'une niche, 216 et n. 4 ; près de l'autel domestique, 216-217, 216 et n. 3 ; — sur des peintures décoratives, à P., 217 et n. 2, 467 ; — portée des *vicomagistri*, 482.
- Palmettes, 383.
- Palmier, 363-365, 363 n. 3, 364 n. 5 et 7 ; — consacré aux divinités domestiques romaines, 364-365 ; — et palme, 364 ; — et autel domestique, 364.
- Pampres, sur la tête d'Hercule, 225.
- Pan, 324, 325, 326, 327, 331, 333, 397, 398 ; prétendus — s, 295 n. 5 (p. 296) ; — et Daphnis, 327 ; — et Silvanus, 326-327 ; Silvanus figuré sous les traits de —, sur un autel de D., 324-337 ; — et Éros, lutteurs, 114 n. 2, 117, 118, 119 ; maison dite de — à D., 355.
- Pan ; — de la toge ramené sur la tête du fidèle, voir *Ritus romanus* ; — s rouges d'une ceinture, 92 n. 1.
- Panathénaique (amphore), voir Amphore.
- Panathénées, 143 n. 4, 144, 148, 450.
- Pancrace, pancratiastes, 101 n. 4, 103, 104, 105 et n. 3, 106, 108, 109, 110, 111, 112, 115 et n. 3, 121-122, 121 n. 5 (p. 122), 132 ; popularité du —, 111-112 ; manœuvres finales du —, 112 ; pancratiastes en garde, 104 sq. ; gesticulation incessante des —, 111 et n. 1.
- PANÉTIUS, 101 n. 4, 111 n. 1.
- Panneaux ornés de peintures à sujets religieux, leur ordonnance à D., 405 sq., 476 ; — latéraux avec offrandes, à P., 19 et n. 5, 475.
- PANSA (G.), 361 n. 4.
- Pantheé ; Hercule —, 244 ; Mercure —, 254 n. 5 (p. 255) ; Silvanus —, 333 n. 3.
- Panthère, 266 et n. 1.
- Paon, 87 n. 2, 343 et n. 1, 345, 346, 395, 415 ; — consacré à Héra-Junon, 345 ; — symbole de la Juno qui protège la *matrona*, 346, 394 ; — et coq, 395-396 ; — et coq, symbole de l'union conjugale, 346-347 ; — et serpent, 346 ; deux — s sur une peinture de P., 346 et n. 4.
- Papyrus d'Oxyrhynchus, 102 n. 1.

- Parade burlesque, 126 sq., 127 et n. 4 ; — à l'occasion des *Compi-talia*, 221 n. 2.
- Παράθεσις, 114 n. 3.
- Parèdres (divinités), 264.
- Παρεμβολή, 114 n. 3.
- Parilia*, 368.
- Paris, 177.
- PARIS (P.), 178 n. 1.
- Parménion, personnage représenté sur un autel, à D., 51 n. 3, 69, 70 n. 1, 91, 93 n. 2, 157.
- ΠΑΡΜ[ε]ΝΙ[ων], inscription tracée au pinceau sur le stuc, 11 et n. 1, 443, 445.
- Parodie de combat, voir *Paegniarii*.
- Paroles de mauvais augure, 32.
- Parties nues du corps, en rouge, 216.
- PASSERI, 222 n. 1, 294 n. 1.
- Π[ασπέρ]ς ; Ἰταλική —, 445 n. 2.
- Patella*, 45 et n. 4 ; — *pura*, 45.
- Patera*, 22 n. 1, 45, 46, 47, 54, 68 n. 1, 163, 182, 189, 190 et n. 3, 197, 201 n. 4, 202, 208, 222, 242, 269, 298 n. 2, 300 n. 1, 315, 330, 331, 333, 345, 349, 426, 458, 461, 466 ; —, instrument de la libation le jour du *natalis*, 45 sq. ; — servant à puiser dans la *sūtula* le vin de la libation, 190 ; — des Lares pompéiens, 182, 189 ; les figures qui leur ressemblent, à D., ne portent pas la —, 182, 189 ; — tenue par un *camillus*, 461.
- Pater familias*, 24 et n. 3, 36, 41, 44, 45, 46 et n. 5, 47, 52, 54 et n. 2, 55, 59, 69 et n. 1, 74, 81, 84, 86, 91, 155, 169, 240, 243, 269, 298, 302 n. 2, 303, 318, 319, 342, 345, 346, 347, 348, 349, 355, 364, 395, 416, 419, 423, 464 ; rôle du — dans la cérémonie du *natalis*, 36 ; le — distingué des autres fidèles, sur les peintures de D., 36-37, 55 ; son privilège de célébrer le culte, 36 et n. 3 ; le — déléguant exceptionnellement ses fonctions sacerdotales, 86 ; — et Genius pompéien, 54 n. 2, 50-56.
- Paume de la main, tendue pendant la prière, 39 et n. 4.
- Paysage urbain, 355.
- PAUSANIAS, 116, 143, 116 n. 5, 143 n. 2 et 4.
- Peau ; — de lion d'Hercule, 225, 333 n. 3 ; — de bête, vêtement du Centaure-Sagittaire, 339 et n. 2.
- Pedum*, 127.
- Pégase, 276-277, 277 n. 5, 350.
- Peintres de D. ; leur goût pour l'à peu près, 90 ; leur langue est le grec, 446-447.
- Peintures (étrangères à D.) ; — de P. à sujets religieux, comparaison avec D., 12 et n. 1 ; leur caractère parfois à demi profane, 223 ; parfois à la façade des maisons, 13, 229 n. 3, 250, 252, 260, 320 ; — de P. et représentations sculptées, 210 n. 2, 307 n. 2 ; registres horizontaux divisant les — de P., 19 et n. 2 sq., 298, 299 n. 1, 304 ; — de P. divisées en trois panneaux verticaux, 19 et n. 5, 475 ; taille des personnages à P., 19 et n. 6, voir Taille.
- de P. figurant Apollon, 287, 353 ; Artémis, 352 ; Cérès, 27 et n. 2 ; le Genius, 14 sq., 16 et n. 1, 42, 44, 298, 348, 49, 52 sq., 85, 354 n. 1 ; Hercule, 228 sq. ; Jupiter, voir Jupiter ; les Lares, 15, 176 sq., 182 et n. 3, 186 n. 2, 193, 194 n. 2, 295-297 ; les Lares munis de la *patera*, 190 n. 3 ; les Lares associés à d'autres figures divines, 188-189 ; les Lares munis du *pileus*, 193 ; les Lares couronnés, 359 n. 3 ; les Lares associés à l'image d'un porc, 77 et n. 6, voir Lares ; *Libera*, 271 et n. 2 ; *Luna*, 273 et n. 5, 274 et n. 1 et 2, 275 et n. 5 ; Mercure portant la bourse, 247, 250, 252 sq., 261 n. 1 ; Mercure et l'omphalos, 291 sq., 294-295, 320 ; deux prétendus Pans, 331 ; les Pénates, 423 sq. ; les *Penates publici*, 287, 345 ; *Sol*, 273 et n. 5, 275 et n. 5 ; Vesta, 16 et n. 1, 281, 354 n. 1, voir Vesta ; la Victoire, 465.
- de P. montrant l'autel extérieur à la maison, 442 n. 4 ; l'autel encadré de touffes de laurier, 369 ; l'autel enlacé par un serpent, 347-350 ; des *camilli*, 17 n. 4, 460-464 ; le *compitum* (?), 292 ; un coq, symbole du Genius, 344-345 ; des femmes parmi les fidèles, 16 n. 2 ; des fidèles portant une palme, 215, 467 ; un fidèle vêtu de l'angusticlave, 215 ; la libation au Genius, 14,

- 17, 19, voir Genius ; la libation des *magistri vici* 13 ; « nature morte » sur les — de P., 95 n. 5, 223 ; — de P. montrant des offrandes inanimées, 19 et n. 5 ; un omphalos ceint d'un serpent, 280, 285, 291 sq. ; l'équivalence de l'omphalos au serpent et de l'autel au serpent, 259 sq. ; des paons, 346, 347 ; un porc paré pour le sacrifice, 18 et n. 4-6, 19 et n. 6, 20 et n. 3, 77 et n. 6, 86-87 ; des *popae*, ou des personnages prétendus tels, 61 sq., 66, 463 n. 3, voir *Popa* ; un ou deux serpents s'approchant de l'autel, 346-348 ; un *tibicen*, 17 et n. 1, 18 et n. 3, 49 et n. 1 et 2 ; des ustensiles de cuisine, 95 ; des victuailles, 94-95, 95 n. 5.
- décoratives de P., 217 n. 2, 286-287, 468 sq. ; influence des — à sujets religieux sur les — décoratives, 468 sq.
- de Béni-Hassan, 134 sq. ; du sanctuaire de Diane Tifatina, non loin de Capoue, 190 n. 4, 193 ; — funéraires de Corneto, 72, 143 n. 1 ; du musée de Naples, provenant de P., 217.
- de vases grecs, 89 n. 3, 90 n. 6, 101 et n. 2, 121 n. 5 (p. 122), 142, 482 ; voir Vases peints.
- Pénates, 250 n. 3, 328, 348 n. 4, 427 ; — à Délos, 421-426 ; — à P., 421-422, 423-424 ; Vesta et —, 426.
- Penates* ; — *publici* à P., 287, 345, 424 ; *dii* —, 364.
- Pendant ; peintures se faisant — sur un autel, 99-100, 402 ; au mur, 456.
- Penetralia*, 315, 439.
- Peni bubulo*, 164, voir 162 sq.
- PERDRIZET, 221 n. 2, 263 n. 3 et 5.
- Pérennité de l'acte religieux, obtenue par la peinture, 389 ; voir Perpétuité.
- Περὶ γυμναστικῆς de Philostrate l'Athénien, 136.
- Περιστόμιον, 49.
- Περὶ ζωμῶν, 91, 152, 153 n. 2.
- Perles et pirouettes, 384.
- Permanence du foyer sur les autels de D., 279, 308-309, 438-439.
- PERNIER, 436 n. 1.
- Perpétuité du culte ou de l'offrande, obtenue à l'aide de la peinture, 50-51, 192, 360, 370, 378-379, 388-389.
- PERSE, 25 n. 5 (p. 26), 27 n. 3, 45 n. 4, 58, 70 n. 1, 96 n. 2, 315 n. 7, 435 n. 1 ; Scholiaste de —, 96 et n. 2, 315 n. 7.
- Perséphone, 265, 271 et n. 2, 272, 344, 427.
- Pertusa compita*, 435 n. 1 et 2.
- Pervigilare*, 433.
- Pétase ; — porté par Mercure, 245, 246, 254 ; — et caducée, 344 n. 4.
- PETER, 17 n. 5, 230 n. 5, 231 n. 1 et 2, 235 n. 1, 236 n. 3, 237 n. 1-3, 243 n. 3, 335 n. 2, 421 n. 2.
- PETERSON (ROY MERLE), 13 n. 7, 193 n. 2, 443 n. 1.
- Phallus, 237 n. 1, 261, 268 ; — d'un Mercure prophylactique, 261, 483 ; consacré à *Liber*, 268 ; terminé en tête de bélier, 261, 483 ; — prophylactique à l'entrée d'une maison, 478.
- PHÈDRE, 242 n. 5.
- Phénicie ; population originaire de — à D., 226, 227-228.
- PHILARGYRE, 293 n. 1.
- Philippe ; *collegium Silvani* à —, 327 n. 5.
- PHILON LE JUIF, 113 n. 4.
- PHILOSTRATE L'ATHÉNIEN, 39 et n. 5, 40 n. 2, 112 n. 2, 114 n. 2, 136 et n. 3, 137, 138 et n. 2, 139.
- PHILOSTRATE DE LEMNOS, 112 n. 1.
- Phoibos, 396.
- Phrygien (bonnet), 177, 193 ; voir *Pileus*.
- Phydilé, 78.
- Φύλακα, 312.
- Piaculum*, 48, 178.
- PICARD (CH.), 226, 227 n. 1, 429 n. 4 (p. 430), 472 n. 2.
- Pied ; coups de — au pancrace (?), 106 et n. 3, 112 ; — s nus, déformés par les peintres de D., 36 n. 1.
- Piédestal des Lares, en peinture, 307 n. 2.
- Pierre ; — s gravées de Berlin, 201, 217, 218 et n. 1 ; de Florence, 101 n. 3 ; représentant les Lares, 201 n. 3, 217, 218 et n. 1 ; Mercure porteur de la bourse, 247 ; des lutteurs en garde, 101 n. 3.
- sacrées, 281, 286 n. 10, 390.
- PIGANIOL, 25 n. 2, 122 n. 2, 123 n. 1

- et 4, 159 n. 1, 2, 5 (p. 160), 164 n. 1, 178 n. 2, 275 n. 3, 457, 471 n. 2.
- Pilæ*; — des *Compitalia*, 354, 442 et n. 3; *pila* et *pila*, 281 n. 4.
- Pileus*, 178-180, 178 n. 2, 179 n. 3, 185, 194, 195 n. 3, 220, 457; — porté à D. par des fidèles courant ou dansant, 177 sq.; couleur de ce —, 195 n. 5; son rôle protecteur pendant l'acte de culte, 178-179; origines du —, 178 sq., 457; — primitivement taillé dans une toison, 179 et n. 2; — sur la tête des Lares, 193-194.
- Pin (pomme de), 299 et n. 3, 355, 356.
- Pirates à Délos, 168.
- Pirouettes (perles et), 384.
- Pistrinum*, à P., 240 n. 2, 253, 297, 304, 313, 468; — et culte de Vesta, 313.
- PINTURE D'ERCOLANO, 61 n. 3, 174 n. 3.
- Plans différents sur une même peinture, 9 et n. 1, 262.
- Plaques de Caeré, au Louvre, 35 n. 4, 72 n. 3.
- PLASSART, 7 n. 1, 11 n. 2, 33 n. 3, 43 n. 3, 50 n. 1, 65 n. 1, 98 n. 4, 115 n. 2, 131 n. 2, 225 n. 5, 239 n. 3, 279 n. 2, 347 n. 2, 355 n. 1, 363 n. 2, 373 n. 8, 404 n. 5, 418 n. 2, 444 n. 5, 445 n. 3.
- Plateau contenant des offrandes et tendu vers l'autel par un fidèle, 67 et n. 5, 70, 344.
- Plate-forme au-dessus de l'autel domestique, à D., 25 n. 4. Voir *Édicule*.
- PLAUTE, 23, 40 n. 5, 45 n. 8, 55 n. 2, 326, 359 n. 2 et 4.
- PLEY, 144 n. 5, 368 n. 3, 377 n. 4 et 6, 378 n. 4.
- PLINE L'ANCIEN, 23 n. 4, 42 n. 2, 44 n. 3, 48 n. 5, 72 n. 3, 76 et n. 1, 138 n. 2, 359 n. 3, 369 n. 8.
- Plombs frappés par des magistrats helléniques, 248.
- Plotine, 222.
- PLUTARQUE, 32 et n. 5 (p. 33), 113 n. 4, 138 n. 2, 143 et n. 2 et 4, 237 n. 1, 314 n. 1, 362 n. 2.
- Podium*, 294.
- Poignée de main des Lares, 218.
- Poing; combat à coups de —, 120-124; —s fermés, 120 et n. 1.
- Pointe des pieds relevée en forme de virgule, 36 n. 1.
- Poire, offrande, 67.
- Poissons, 90 n. 6 (p. 91), 94.
- POLYBE, 123 n. 2.
- Pomme; — s, erreur d'interprétation, 355 n. 2; — de pin, 299 et n. 3, 355, 356.
- Pompéi, *passim*; «nouvelles fouilles» de —, 346; programme de *ludi* à —, 123 n. 4 (p. 124); *magistri vici et compiti* à —, 13 n. 3; pierres sacrées dans les cuisines à —, 281, 286 n. 10. — Voir *Peintures*.
- Pompeia* (gens), 280.
- Poncifs, 384.
- Pontifes, 178.
- Popa*, 52 n. 3, 61 n. 3, 62 et n. 8, 67, 69, 70 et n. 1, 71, 299 n. 5 (p. 300); prétendu — à P., 85 et n. 3, 214 et n. 1, 463 n. 3; — et esclave conduisant le porc, 67-70, 463 n. 3; rôle du — dans le sacrifice domestique, 68; — vêtu du *linus*, 66, 70, 71 n. 3; origines de la corporation des *popæ*, 71; *popæ* et *servi publici*, 71 et n. 3.
- Popellus* (*tunicatus*), 73.
- Populaire; caractère — des peintures de D., 446; religion — et littéraire — chez les Romains, 416 n. 5; malignite — illustrée par les peintures de D., 92; conventions familières à l'art — à D. et à P., 85.
- Porc, 6, 8 n. 5, 14 n. 1, 18 n. 1 et 4-6, 19 et n. 6, 20 et n. 3, 43, 57, 59, 70, 85 n. 6 et 7, 325, 390, 401, 402, 406; —, victime offerte aux Lares, 77 sq., 78 et n. 2-4, 83 sq. 86-89, 151, 154, 157, 208, 209, 214 n. 1, 227, 243, 294, 330, 345, 350, 400 n. 1, 478; comment il est amené vers l'autel, 18 et n. 4, 5, 6, 86-88; par qui, 83 sq., 461; — victime offerte aux *Lares compitales*, 83 n. 1; image du — jointe à celle des Lares à P., 77 et n. 6; — paré pour le sacrifice à D., 87; à P., 77 et n. 6, 88; corps d'un — sacrifié, sur un relief de D., 478.
- Tête du — fendue à coups de coutelas, 64, 69, 90-91, 150 n. 2, 157, 406; portée sur un plat,

- 93, 94 ; viande de — figurée à P., 94.
— et Hercule, 242, 243, n. 9 ;
— et Silvanus, 330 ; tête de —
consacrée à Silvanus, 330.
- Porrectio**, 94.
- Porte** ; la —, son caractère sacré, 429 et n. 4 ; la — divinisée, Janus, 430 ; la — de la *villa* romaine, 430-431 ; la — de la maison et le culte des Lares, 441 ; — de la maison et autel domestique, 315 n. 4, 435 sq. ; — de la maison, encadrée de deux *turibula*, 362 n. 5 ; ornée de couronnes, 359. — Voir Seuil.
- Hercule de la —, 233 ; Mercure de la —, 251 sq. ; Hercule et Mercure associés au voisinage de la porte, 420-421.
— de la maison hellénique et compositions décoratives, 449, 469 et n. 5 ; — de la maison sur des peintures de Boscoreale, 355.
- Sanctuaire des Lares muni d'une —, 471.
- Portraits** sur les peintures de D., 389 ; voir Ressemblance, Traits individuels.
- Poseidonias** de Bérytos, 226, 227 n. 1, 472, 478 ; sanctuaire d'Héraklès-Melkarth dans l'édifice des —, 226, 227 et n. 1.
- Postes** (rang de), 382 ; — noir 382 n. 2, 3, 5, 6 ; — rouge, 382 n. 2, 3, 4, 7, 8.
- Postumius** (A.), 264.
- POTTIER**, 35 n. 4, 45 n. 3, 72 n. 3, 91 n. 3, 92 n. 3, 135 n. 2, 174 n. 3, 184 n. 1, 198 n. 2, 200 n. 2, 242 n. 1, 347 n. 6.
- Pouce** et index opposés, 41.
- Poudre** ; — s employées pour les massages des athlètes, 136 sq. ; — mêlées à l'huile, 137, 138 n. 2.
- Poulaine** (souliers à la), 36 n. 1.
- POULSEN**, 285 n. 1, 457, 479-480.
- Pourpre** ; bordure de — de la prétexte, 28 n. 9, 29 n. 1, 30 n. 3 et 5, 269 ; bande de — sur le *linus*, 62 et n. 7 et 8 ; rayures de — de la tunique angusticlave, voir Angusticlave ; couleurs conventionnelles pour figurer la —, 28 n. 9 (p. 29), 63, 72 n. 3, 181.
- Prétex**te (toge), 29, 30 et n. 4, 53 et n. 3 ; — portée à D. par les fidèles célébrant le *natalis*, 28 sq. ; — vêtement sacerdotal, 29-30 ; — portée par des particuliers, 29 et n. 3 ; par les Frères Arvales, 29-30 ; par les enfants, 30, 196 n. 3, 462 n. 4 ; par des *vicomagistri*, 30 n. 5 ; par le Genius, à P., 30 n. 5 (p. 31), 53 n. 2 et 3 ; par *Liber*, 269 ; — avec bordure noire, bleu vif, à P., 53 n. 2.
- Prato** Rotatore ; mosaïque de —, 106 n. 3.
- « **Prédelle** » de diverses peintures à sujets religieux, 19, 219, 410.
- Préliminaires** du combat à la *πάλη*, 101 sq., 117 sq. ; à la *πυγμαχία*, 120-121.
- Préneste** ; ciste de —, 89 n. 4 (p. 90).
- Préparatifs** du sacrifice, non sacrifice, 85-86.
- Prêtresses** de Cérès, *Liber*, *Libera*, 264.
- Prêtrises** ; grandes — à Rome, 315 n. 2.
- PREUNER**, 201 n. 3, 294 n. 1, 314 n. 4, 315 n. 1, 316 n. 1, 317 n. 2, 474 n. 5.
- Priam** ; palais de —, 483.
- Prières** ; récitation des — dans la cérémonie du *natalis*, 26 et n. 6, 37-40, 51, 390.
- Prix** ; — offerts aux vainqueurs des *ludi*, 139 sq., 140 et n. 2, 141 et n. 1, 391, 407, 408, 442 n. 3 ; amphore offerte comme —, 139, 143-144, 147-148 ; hydrie offerte comme —, 143 n. 1 ; palme offerte comme —, 139, 144 sq. ; jambon offert comme —, 156-157 ; — dérisoire réservé à des *paegniarii*, 148-150 ; place occupée par les — offerts aux lutteurs, 141-143 ; — de couleurs différentes offerts aux lutteurs, 135 n. 2, 143 n. 1.
- Procession**, 188 ; — phallique à Lavinium en l'honneur de *Liber*, 268.
- Procurator ad oleum**, 334.
- Prodigialis** (*Jupiter*), 40 n. 5.
- Profanum**, 370 ; *profani*, 377 n. 1.
- Prolusio**, 128 n. 1.
- Πρόναος** (adjectif) ; Hermès —, 258 n. 4.
- PROPERCE**, 59, 62 et n. 6, 68 n. 2, 75 n. 4, 83 n. 1, 297 n. 6, 471.
- Prophylactique** ; images — s, 420,

- 431 ; figures — s d'Hercule, 234 ; d'Hermès-Mercure, 258 sq. ; emploi — du rouge, 30 n. 3, 377 ; du rouge et du blanc, 377 n. 6 ; couronne —, 358 ; laurier —, 367, 370, 409 ; laine —, 377 et n. 3 ; nœuds — s, 377-378 ; rhyton —, 184.
- Propriété ; religion domestique et — du sol, 431 sq., 433 n. 3 ; — du sol et culte des *Lares compitales*, 433-435 ; — du sol et culte de Silvanus, 432 sq.
- Προπόλαιος ; Hermès —, 258, 352 ; Hécate — α, 353.
- Πρόφα, 474.
- Pro salute*, 329 ; — *et reditu*, 329 ; — *et incolumitate*, 329.
- Προθώραιος ; Hermès —, 258 n. 4, 352 ; Artémis — α, 353 n. 2.
- Proue de navire ; — symbole d'Hestia-Vesta (?), 474 et n. 8 ; — sur des monnaies, 317, 474 et n. 8.
- Prytanée de D., 310, 311, 312.
- Publici cum cincto limo*, 71.
- Pudenda*, 153 ; attaques contre les — dans les jeux agonistiques, 115 et n. 2 et 3.
- « Puérilité artistique », 135.
- Pugiles*, 122 ; — *latini*, 123 et n. 4 (p. 124).
- Pugilat ; — *et ludi compitalicii*, 160 ; — latin, 123-124, 160, 166-167, 391.
- Pugilistes, 119-124, 121 n. 5 (p. 122), 123 et n. 4 (p. 124), 160, 161, 402 ; prétendus —, 101 n. 1.
- Πυγμαί, 111, 117, 120 et n. 2, 121, 122, 123 et n. 4, 125, 160.
- Pugna lusoria*, 128 n. 1.
- Puissances malfaisantes ; — troublant l'acte de culte, 38 ; — arrêtées par la toge, 38 ; — écartées par la musique, 48 ; — *et lustratio*, 183-184. — Voir *Dæmones*.
- Πύκτης, 106 n. 3, 121, 123 et n. 4 (p. 124), 132.
- Πύλαιος ; Hermès —, 258.
- Πυληδόκος ; Hermès —, 258 n. 3.
- « Pulcinellaszenen », 221 n. 2.
- Pura veste*, 84 n. 7.
- Purification, 368 et n. 4.
- Pylade, 471.
- Quadriges, 275.
- Quartier ; — du Stade à D., 224, 324, 383, 476 ; — du Théâtre à D., 290 et n. 4, 405 n. 1 ; pas de — romain à D., 436 et n. 1 et 2.
- s de viande sur des peintures de P., 87, 94.
- Questions romaines, de Plutarque, 32 et n. 3.
- QUEROLUS (le), 433 et n. 2 et 3 (p. 434).
- QUINTILIEN, 30 n. 2, 31 n. 5.
- Quirinal ; temple de *Sol* sur le —, 274.
- Rais de cœur, 383.
- Rameaux, voir Grenadier, Laurier.
- Rangée d'arbres et autel de Silvanus, 432.
- Ration supplémentaire aux esclaves lors des *Compitalia*, 82, 95.
- Rayures ; — verticales de couleur rouge sur la *tunica*, 63, 72, voir Angusticlave, *Clapi* ; — verticales comparables à l'angusticlave, 481.
- Réalisme des peintres de D., 53 n. 5 (p. 54).
- Recueillement des fidèles dans la cérémonie du *natalis*, 417.
- Registres superposés sur les peintures de D., 409-410 ; *id.* à P., 19, 219-220, 298, 299 n. 1, 302-303 ; voir « Prédelle ».
- REIFFERSCHIED, 163 n. 2, 202 n. 1, 236 n. 3, 267 n. 1.
- REINACH (S.), 32 n. 2 et 5, 86 n. 1, 90 n. 1 (p. 91), 147 n. 1, 199 n. 1, 200 n. 1, 276 n. 5, 294 n. 1.
- , *Répertoire des vases peints*, 101 n. 2.
- , *Répertoire de la statuaire*, 61 n. 3, 100 n. 1, 194 n. 1, 200 n. 4, 218 n. 1, 247 n. 2, 359 n. 3, 466.
- , *Répertoire des reliefs*, 103 n. 2, 218 n. 3, 307 n. 2, 333 n. 3, 482, 484.
- , *RPGR*, 14 n. 5, 19 n. 5, 47 n. 4, 53 n. 2, 68 n. 1, 73 n. 4-5, 94 n. 5 et 7, 100 n. 2, 105, n. 2, 106 n. 3, 114 n. 2, 127 n. 2, 132 n. 1, 174 n. 3, 201 n. 3, 229 n. 2, 246 n. 3, 247 n. 3, 251 n. 6, 259 n. 3, 271 n. 2, 427 n. 7 (p. 428), 463 n. 3, 467 n. 2, 476 n. 2.
- REINACH (Th.), 48 n. 1, 2 et 6, 49 n. 4 et 5.
- REISCH, 378 n. 5.
- Relief ; — s de Délos : — trouvé à

- l'Agora des Romains*, 40 et n. 1 ; à l'Est du Monument de granite, 175 et n. 2, 182, 183, 188 n. 1 (p. 189); près de *l'Agora des Compétaliastes*, 209-212, 217 ; dans la fontaine Minoé, 353 n. 7 ; — avec figure de Mercure, au fond d'une niche, 257, 405 n. 1 et 3 ; avec figure d'Agathodaimon, 348 n. 1 ; avec omphalos au serpent, 290 et n. 4 ; — ciselé sur le chambranle d'une porte, 478.
- s relatifs au culte des *Lares Augusti*, 13, 14 n. 1, 482 ; — de P. moulé en stuc, 304 et n. 6 ; — de Chiusi, 362 n. 1 ; — figurant un Silvanus panthée, 333 n. 3 ; — Campana, 220 et 221 n. 2.
- Ornements en — aux flancs d'une amphore, 146.
- Religion officielle des Romains, 232 n. 6, 422-423.
- Rem divinam facere*, 76, 81 ; *rem divinam ture ac vino facere*, 46 n. 2.
- Répartition ; — des sujets peints à D., 400-413 ; *id.* sur les autels, 7, 8 et n. 5, 99 et n. 3, 400 sq. ; — des images sacrées à P., 19, 413. Voir « Prédelle », Registres.
- Repas ; simulacre de — après le sacrifice, 89, 90, 94, 95 ; — de fête après certaines cérémonies religieuses, 93-94, 95 ; — célébrés par les esclaves en l'honneur du Lare, 75 ; — célébrés autour du foyer par les esclaves, 94. — Voir *Epula*.
- Répétition ; — d'une image sur le même enduit, 90 ; sur des enduits différents, voir Superposition.
- Réseau entourant un omphalos, 278, 394.
- Ressemblance ; recherche de la — individuelle par les peintres de D., 51-52, 51 n. 3, 92, 93 ; *id.* à P., 54 n. 2.
- Restrictif (sens) de certaines images, 59 n. 2.
- Revêtements muraux décoratifs à D., 383-384.
- REVETT (STUART et), 146 n. 4.
- Révolte d'esclaves à D., 82 n. 6.
- Rex sacrorum*, 315.
- Rez-de-chaussée, 251, 252.
- Rhaesena, 341 n. 2.
- Rhea Sylvia, 364.
- RHOMAIOS, 307 n. 1.
- Rhyton, 171, 172, 173, 174 et n. 3, 177 n. 1, 183, 185, 187 n. 1, 188 et n. 1, 189, 190 n. 1 (p. 191), 197, 198, 199 n. 4, 200 n. 2, 206, 208, 210, 211 n. 3, 213, 216, 218, 219, 222, 227, 246 n. 5, 294, 331, 390, 402 n. 1, 404, 407, 408, 412 ; fidèles porteurs d'un — à D., 171 sq., 453, 454, 458 ; — terminé en tête d'animal, 174 et n. 3 ; caractère prophylactique du —, 184 ; — et *lustratio*, 183 ; — et palme, 182, 200 n. 2 ; — employé dans les festins, 198 ; — des Lares, 182 sq. ; — laissant échapper le vin de la libation, 189-190 ; personnage portant un — et un thyrs, 220-221. — Voir Coureurs, Danseurs.
- RIBBECK, 162 n. 1 et 2.
- RICHTER, 275 n. 1 et 2, 277 n. 5.
- Rinceaux, 234 et n. 1.
- Rite ; — s ambulatoires, 184 sq., 207, 399, 408 ; — s de substitution, 179 n. 2, 389 ; pérennité du — obtenue par l'emploi de la peinture, 50-51, 192, 370, 378-379, 388-389.
- Rituels (gestes), voir Gestes, Schématisation.
- Ritus romanus*, 31 et n. 7, 32 et n. 4 et 5, 33, 35, 38, 53, 84 n. 7, 179 ; — et *cinctus gabinus*, 31 n. 7 (p. 32).
- ROHDEN (VON) et WINNEFELD, 220 n. 3.
- Roma (Dea)* ; dédicace des Compétaliastes à la —, 169 n. 1, 449.
- Romanus ritus*, voir *Ritus*.
- Rome ; inscription provenant de —, 328 ; *Mithraeum* de Saint-Clément, 276 n. 2 ; musée du Latran, 131 n. 4, 132 et n. 4, 484 ; mosaïque des Thermes de Caracalla, 131, 132, et n. 4 ; mosaïque du Transtévère, 118, 119 n. 1 ; siège de la villa Casali, 342 n. 1.
- Romulus, 76 n. 2, 231 n. 2.
- Ronde ; — rituelle, 187 ; — magique, 203.
- ROSCHER, 249 n. 1, 258 n. 1, 2, 4, 259 n. 2 et 3, 282-295 *passim*, 301, 302 n. 3, 306 n. 2, 315 n. 1 et 4, 317 n. 2 et 4, 320 n. 3, 322 n. 1, 338 n. 2-4, 430 n. 1, 471 n. 2, 473 n. 5 et 6, 474, 479. — Pour les renvois au *Lexicon* de ROSCHER, voir le nom de l'auteur qui a rédigé l'article.

- Rose ; — et rouge associés dans des vêtements, 195 n. 3 ; *id.*, pour rendre des *infulae*, 373.
- ROSE (H.-J.), 15 n. 3, 24 n. 1 et 3.
- ROSS TAYLOR (M^{me} LILY), 332 n. 4.
- Rouge ; — indiquant les parties nues du corps, 216 ; — dans le costume de certains fidèles, à D., 195 n. 3 ; *vittae* — s, 374, 377 et n. 1 ; filet —, 380-381, 383 ; bandeau —, 381 ; postes — s, 382, n. 2-4 et 7-8 ; divers ornements — s, 383, 385 ; *calcei* de Mercure — s, 246 ; lacets de ces *calcei* — s, 246 n. 5 ; *pallium* de Mercure —, 248 n. 1 ; — dans le costume des Lares, à P., 194 n. 1, 195 n. 1 ; — prophylactique, 30 n. 3, 377.
- et rose, 195 n. 3, 373 ; — et blanc, association de couleurs prophylactique, 377 n. 6 ; — et noir, couleurs des lutteurs à D., 133 sq. ; *id.*, sur des peintures de Béné-Hassan, 134-135 ; — et vert opposés, 175 n. 1, 181 n. 2, 186 n. 3, 248 n. 1, 357 et n. 4, 373 ; — et jaune opposés, 356, n. 3.
- ROUSSEL (P.), 10 n. 12 (p. 11), 12 n. 1, 82 n. 5, 126 n. 2, 168 n. 1 et 3, 169 n. 1, 170 n. 4, 209 n. 4, 226 n. 1, 2 et 4, 227 n. 1, 240 n. 1, 261 n. 2, 263 n. 7 266 n. 4, 288 n. 2, 310 et n. 1 et 3, 311 et n. 1 et 2, 312 n. 4, 419 n. 2, 425 n. 3 et 5, 429 n. 4 (p. 430), 436 n. 1.
- Ruban ; bandelettes en forme de —, 372.
- Rubria (*gens*), 280, 317, 474.
- RUDORFF, voir BLUME.
- RUGGIERO (DE), 436 n. 1.
- Rural ; caractère — de la religion domestique romaine à D., 429 sq.
- Rythme, voir Course, Danse, Marche, Musique.
- Sabins, 275.
- Sable d'Egypte, 137.
- Sac de Délos, 168.
- Sacellum, 227.
- Sacerdotes publicae Cereris p. R. Q., 264.
- SACKEN (VON), 174 n. 3, 196 n. 3, 218 n. 1, 333 n. 1.
- Sacra de la famille, 426.
- Sacra natalium, 23 n. 4.
- Sacrifice ; — du porc au Lare : les préparatifs seuls en sont figurés à D., 85. — Voir Porc.
- Safran, 373 n. 6.
- Sagittaire, 337 sq., 338 et n. 4, 339 et n. 1 et 2, 341 n. 1 et 2, 342 et n. 1, 427 et n. 7 (p. 428) ; origines babyloniennes de cette figure, 338-339 ; — et Jupiter, 339 ; — ailé, 339 n. 2 ; divers types du — 339 et n. 2 ; — à D., 339 sq., 427.
- SAGLIO, 42 n. 5, 62 n. 2, 5, 8, 71 n. 2, 101 n. 2, 123 n. 3, 125 n. 2, 131 n. 5, 132 n. 2 et 4, 135 n. 1, 136 n. 1, 143 n. 3, 149 n. 2, 153 n. 3, 158 n. 1, 259 n. 1.
- Saint-Clément à Rome (église) ; *Mithraeum* de l' —, 276 n. 2.
- Saint-Germain-en-Laye (musée de), 294.
- Saliens, 163, 178, 180.
- Salihiyeh, 457.
- Saltare, saltantes, 163, 164 n. 1, 167 et n. 4.
- SAMTER, 75 n. 3, 76 n. 6 (p. 77), 79 n. 4 (p. 80), 80 n. 2 et 3, 195 n. 5, 178 n. 6, 179 n. 2 et 3, 198 n. 1, 353 n. 9, 368 n. 2, 3, 5, 369 n. 8, 377 n. 6, 435 n. 1, 442 n. 2, 462 n. 4.
- Sanctuaire ; le — domestique à D. et hors de D., ses déplacements successifs, 435 sq. ; le — collectif du *compitum*, 434, 435 et n. 1 ; — domestique à P., 22 n. 1 ; près du sanctuaire de Diane Tifatina, 193 et n. 3 et 4 ; — des Lares près de la porte de la maison, 442 n. 4.
- Sanctus, épithète appliquée au *natalis dies*, 24.
- Sang ; abstention de verser le — pour celui qui célèbre son *natalis*, 58, 59 n. 3.
- Sanglier, 87 et n. 5, 95 n. 3.
- Sarapis, 425.
- Sarcophage du Latran, 131 n. 4.
- Sardaigne, 227 n. 1.
- Satricianus ; mosaïque de — à D., 147 n. 4, 449.
- Saucisse, saucisson sur des peintures de P., 95.
- Sautillement des Lares, 163.
- Scabellum, à P., 49.
- Sceptre de Junon, 345.
- Schématization de certains gestes rituels, 38-39, 41 et n. 3, 107 et

- n. 4 ; — des mains de certains agonistes, 108.
- SCHERER, 247 n. 1, 4 et 6, 248 n. 2 et 5, 249 n. 3, 250 n. 3, 258 n. 4.
- SCHMIDT (K.), 92 n. 4 (p. 93).
- SCHMIDT (W.), 23 n. 1 et 2, 23 n. 4, 24 n. 4.
- SCHOENE (BENNDORF et), 131 n. 4.
- SCHOLIASTE ; — d'Aristophane, 258 n. 5, 474 n. 4 ; — de Juvénal, 369 n. 8 ; — de Perse, 96, 196 n. 2, 315 n. 17, 435 n. 1-3.
- SCHREDELSECKER, 133 n. 1.
- SCHREIBER, 248 et n. 4.
- Scimmia (*Tomba della*) à Chiusi, 481.
- Scorpion et Sagittaire, 338.
- Scruples religieux des peintres de D., 277.
- Séléné, 344.
- Sénat de Rome, 159, 168, 213, 440 ; le — et les *Compitalia*, 440-441.
- Sénateurs ; *calceus* des —, 246.
- Sénatus consulte de 690 de Rome = 64 av. J.-C., 168, 213, 418 ; — de 724 de Rome = 29 av. J.-C., 21, 22, 52 n. 4.
- Sénèque (prétendu), statue du Louvre, 31 n. 2.
- SÉNÈQUE, 26 n. 4, 138 n. 2.
- Serment par Hercule, 237.
- Serpent ; — sur une peinture de D., 347-350 ; *id.*, erreur d'interprétation, 347 ; — sur des peintures de P., 298 sq., 345-348 ; couple de —s à P., 303-305, 355 ; —s mâle et femelle, 300-301, 303 sq., 304, 305 n. 1, 345-346.
- rampant vers un autel 298 sq., 349 sq., 355 ; — enroulé autour d'un autel, 299 et n. 2-5, 300 et n. 1, 301, 349 et n. 1, 473 et n. 6-7 ; — enroulé autour d'un omphalos, 295, 300-301, 303, 426, 471 et n. 2, 473 et n. 5-6, 474 ; *id.*, visité par un second —, 303 ; — et omphalos, — et autel, 300 sq., 473. — Voir Autel, Omphalos.
- et Genius, 282, 298 sq., 348, 369 et n. 4, 394, 396, 413 n. 3, 426 ; — et hermès du Genius, 349 ; — et paon, à P., 346 ; — et coq, à P., 345 ; — et Vesta anthropomorphique, 300 et n. 1.
- tutélaire, 347 ; — génie du lieu (?), 283 ; — d'Apollon Agyieus, 289 n. 5.
- Seria, à P., 376.
- Servi publici*, leurs rapports avec les *popae*, 71.
- SERVIVS, 31 n. 7 (p. 32), 32 et n. 5 (p. 33), 35 et n. 2, 39 n. 3, 62 n. 3 et 4, 178 n. 2, 313 et n. 1, 314 n. 4, 315 n. 4 et 6.
- Servius Tullius, 76, 81 n. 3.
- Seuil, 313, 429 ; caractère sacré du —, 429-430 ; Vesta et le —, 313-314, 441 n. 2 ; — et autel domestique, 41 n. 3 ; encens déposé sous le —, 41 n. 3.
- Sibyllins (livres), 264.
- Sicile, 45 n. 6, 265 et n. 2, 444.
- Siège ; — d'agonothète à Athènes, 146 ; — de la villa Casali à Rome, 342 n. 1.
- SIGISMUND, 40 n. 4.
- Silence religieux, 26 et n. 4, 32, 38, 48, 178.
- Silhouettes ; certaines peintures de D. ne sont que des —s, 166.
- SILIUS ITALICUS, 39 n. 6 (p. 40).
- Silvanus, 233 et n. 2, 243, 260, 267, 274 n. 2, 295 n. 5 (p. 296), 324, 326, 327, 328 et n. 4, 5 et 12, 329, 330, 331, 332 et n. 4, 333 et n. 3, 334 et n. 4, 335-337, 397-398, 399-400, 400 n. 1, 411 n. 4, 422, 428, 432.
- à D., 324-337, 398, 399-400, 422, 428-429, 432.
- *custos*, 334, 435 ; — gardien de la demeure, 334 sq. ; — dieu domestique, 327 sq. ; — gardien du domaine, 335 ; — dieu rural, étendue du territoire confié à sa garde, 428-429 ; — dieu des limites, inventeur des bornes, 335 sq., 432 ; — protecteur des ouvriers de la pierre et du bois, 327 n. 5 ; de la *familia*, 328-329 ; des voyageurs, 329 ; — et les thermes, 334 ; — patron des *cellarii*, 274 n. 2 ; — *Lar agrestis*, 328, 332, 333, 336 n. 1, 433, 434 n. 1 ; — *tutor finium*, 335-337, 432.
- chèvrepié, 326, 331 sq., 333 n. 3 ; type anthropomorphique et type hybride de —, 326 ; — dédoublé en un couple de dieux, 331-332 ; tête de — sculptée sur un autel, 328 n. 4.

- et Hercule, 335 ; — et le Lare ou les Lares, 328-331, 332, 398, 402, 422 ; — et les *Lares præstitæ*, 330-331 ; — et les Nymphes, 326 ; — et Pan, 326-327, 397-398, 402 ; — et diverses divinités domestiques, 328 ; — panthée, 333 n. 3.
- *domesticus*, 328, 329, 337, 433 ; — *horridus*, 327.
- Autel à — sur la limite du *fundus*, 430, 432-433 ; les trois images de — dans le domaine rural, 335-336 ; offrandes à —, 330 ; — et la tête du porc, 330.
- Collegium* — *i* à Philippes, 327 n. 5 ; culte de — à Ostie, 332 et n. 4.
- Singara, 341 n. 1.
- Sinus* formé par la *tunica*, 174, 181, 195 n. 2, 247.
- SITTL, 39 n. 1, 2 et 4.
- Situla*, 163, 189, 190 et n. 1, 193, 197, 202, 208, 217 et n. 4, 219, 333 ; usages de la —, 190 et n. 1 ; — des Lares, 182 et n. 3, 189, 190 ; — absente à D., 182, 189, 201 n. 4, 294, 333 ; — portée par Silvanus, 332.
- SIX, 286 n. 10, 307 n. 1.
- SKRABAR, 13 n. 7, 14 n. 1, 482.
- Skyphos, attribut d'Hercule, 229 n. 2, 242, 243 n. 9.
- SOGLIANO ; renvois aux *Pitture murali* de cet auteur, *passim*.
- ΣΩΚΡΑΤΗΣ Ταρχντινος, p. 445 n. 2.
- Sol*, 261 n. 1, 273 et n. 5, 274 et n. 1 et 2, 275 et n. 1 et 5, 276, 277, 287, 423 n. 3 ; tête de — à D., 273-278 ; — à P., 273 et n. 4 et 5, 287 n. 2 ; le culte de — à Rome, 274-275 ; — *indiges*, 275, 276 ; culte oriental de —, 274 ; — associé au Genius et aux Lares, 273-274.
- Soleil (le), 273, 274, 276, 277 n. 6. — Voir *Sol*.
- ΣΩΠΑΤΡΟΣ Συρακόσιος, p. 445, n. 2.
- SOPHOCLE, 474 et n. 4.
- ΣΩΣΙΣ Ἐλεάτης, 445 n. 2.
- Sostratos de Sicyone, athlète, 116.
- Soubassement d'autel orné de peintures à sujets religieux, 8 et n. 3.
- Σπλάγχνα, 89 et n. 3.
- Stade ; Quartier du — à D., 224, 324, 383, 476.
- Stamnoi* de Caeré, au British Museum, 89 n. 3.
- Statue ; —s du Genius (?), figurées sur des peintures à sujets religieux 24 n. 5 (p. 25), 27 et n. 4.
- Statuettes ; — d'Hercule, 230 ; du Lare ou des Lares, 195-196, 293, 294 et n. 1 ; de Mercure, 253-254 ; des divinités domestiques, 234 n. 1, 254 n. 1. — Voir les noms des principales divinités domestiques.
- Stèles de Thèbes, 127 n. 3.
- STENGEL, 48 n. 3.
- STEUDING, 247 n. 1, 248 n. 5, 249 n. 1, 256 n. 1.
- Στροφαῖος ; Hermès —, 258 ; Artémis — α, 353 et n. 2.
- Στροφαῖς, 358.
- Stropheus, 259 n. 1.
- STRONG (M^{me} ARTH.), 217 n. 5.
- STUART et REVETT, 146 n. 4.
- Stuc appliqué par couches successives sur l'autel ou le foyer, 410, 411 et n. 1, 484.
- Style ; troisième — à P., 476 ; « — syrien », 226.
- Subordination ; — d'un sujet à un autre à D. et à P., 19-20, 401 sq. ; — des Lares au Genius, 188 et n. 1, 189, 191, 460 ; — des Lares à d'autres divinités, 199 ; — de deux divinités jumelles à une divinité unique, 191 et n. 1.
- Substitution ; rite de —, 179 n. 2, 389.
- Succinctus, succincti*, 62 et n. 6, 63, 66, 67, 69, 186 ; — épithète appliquée aux Lares, 466.
- SUÉTONE, 62 et n. 6, 75 n. 4, 123 et n. 4, 124, 131 et n. 6, 158 n. 2, 160, 161, 167 n. 4, 178 n. 2, 364 et n. 5, 483.
- Sulci, 227 n. 1.
- Superposition ; — de sujets semblables sur des enduits successivement appliqués, 54, 65 et n. 4, 67 et n. 5, 69 n. 1, 84 et n. 3, 99 et n. 3, 278 n. 1, 308, 318, 325, 411 et n. 4, 411-412, 456 ; — de sujets différents, mais équivalents, 187 n. 1, 276-277.
- Superstitions ; — relatives à la chevelure, 132-133 ; — chez les athlètes, 133 et n. 1.
- Supinas manus*, 39 et n. 2.
- Surnoms des esclaves cuisiniers, 92 n. 4.

- « Survivance », 133, 178, 184, 215 ;
— des rites aux croyances, 184.
Σύστασις, 102.
Sylla, 424, 425.
Symbole ; omphalos au serpent, —
de l'union du culte de Vesta et
de celui du Genius, 300, 426 ;
peintures de P., — de l'union du
culte de Vesta et de celui des
Lares, 204, cf. 295 sq.
Symétrie ; — dans l'ordonnance des
figures peintes au mur, à D., 476 ;
id., de chaque côté de la niche,
477 ; *id.*, aux flancs de l'autel, 99,
402 ; *id.*, de chaque côté du monu-
ment, au mur, 476-477.
Synchrétisme ; — religieux des Ro-
mains, 228 ; — de la religion do-
mestique romaine à D., 427-428.
Syracuse, 446.
Syrie, 341 n. 2 ; divinités — nnes à
D., 425 ; style — n, 226.
Syro-phénicien ; populations — nes,
225.
Taberna, 250, 256.
Table ; plateau de — découvert à
D., 291 n. 1 ; — à offrandes à P.,
304.
Tablette destinée à recevoir des
offrandes, 301 n. 2, 304 n. 3.
TACITE, 153 et n. 4, 158 n. 2.
Tactique défensive, à la *πυγμαλ*, 120
et n. 2 ; — d'attente à la *πάλη*,
101 sq. ; *id.*, au pancrace, 109,
110.
Taille des personnages ; — sur les
peintures de D., 9 et n. 1, 401,
403 et n. 1, 404 ; — sur celles de
P., 19 et n. 6, 49 et n. 6, 85 et n. 5,
461 et n. 1, 463 et n. 3 ; —, indice
de leur dignité, 49 et n. 6, 239
et n. 1, 403, 460, 463 et n. 3 ;
une exception à la règle, 403 et
n. 1, 404.
Tanaquil, 76.
TARBELL, 143 et n. 5.
Tarente, 446.
Tarquin l'Ancien, 122.
Tarquinies, voir Corneto.
Taureau ; — sacrifié pour le *natalis*
impérial, 59 n. 3 ; jeune —, vic-
time à P., 20 n. 2.
Tauride, 471.
TAYLOR (M^{me} LILY ROSS), 332 n. 4,
482.
Teinte plate ; — dans une niche,
234 et n. 1 ; — sur un bandeau
d'autel, 381.
Teinture employée pour les *calcei*,
246.
Τέμενος d'Apollon à D., 311.
Téménos d'Apollon à D., 290.
Terminus, 432.
Terre cuite ; relief de — ayant ap-
partenu à la collection Campana,
220, 221 et n. 2.
Terrine, 93.
TERTULLIEN, 34 n. 4, 79 n. 1, 359
n. 5, 368 n. 8, 370 et n. 1.
Tête ; — d'Hercule dans des laraires
de P., 230 n. 4 ; — de Mercure
dans une niche à P., 253 n. 3 ;
—s de Silvanus et de Faunus dé-
corant un autel sculpté, 328 n. 4 ;
phallus de Mercure terminé par
une — de bélier, 261.
Lutteurs à la — découverte,
124, 125 ; gladiateurs à la —
découverte, 126.
— de porc fendue à coup de
coutelas, 91, 325, 402, 406, 407,
443 ; — de porc consacrée à
Silvanus, 330 ; croyances rela-
tives à la — de la victime, 91 ;
— de veau peinte à P. 94.
Thacia, 342.
Θάνατος, 235.
Thanatos, 135 n. 2.
Thèbes (Égypte) ; tombe de —,
127 n. 4.
Thèbes (Béotie) ; stèles de —, 127
n. 3.
THÉDENAT, 49 n. 3.
THÉOCRITE, 138 n. 3.
Theodotus, peintre d'autels, 162,
163, 165, 451.
Θεοί = *Lares* (?), 211 n. 3.
Théra, 259 n. 1, 263 n. 4.
Thésée, 143 et n. 4.
Thiase de Bacchus, 299 n. 5 (p. 300).
THUCYDIDE, 153 n. 2.
Θυμιατήρια, 361.
Θυραῖος ; Hermès —, 258.
Thyrse, 266 ; personnage portant
un — et un rhyton, sur un relief
Campana, 220-221.
Tibia, 48 n. 1, 49 ; sa forme à D., 49.
Tibicen, 69, 84, 85 et n. 5, 155 n. 1,
298 n. 2, 404, 460 ; — sur les
peintures de D., 48 et n. 5 et 7,
49 et n. 1 et 2, 50 ; son vêtement,
49 ; la place qu'il occupe, 49 ; —
à P., 17 et n. 1, 18 et n. 3, 35, 48

- et n. 7 ; taille du —, 49 et n. 2, 460, 461 et n. 1, 463 n. 3 ; — enfant, erreur d'interprétation, 460 ; *ad — inem*, 48 n. 7.
- Tibur, 231.
- Tirones, 268.
- TIBULLE, 23, 24 n. 5 (p. 26), 26 n. 1-4 et 6, 27 n. 1 et 3, 41 n. 1, 59, 77 et n. 3, 78 et n. 1 et 2, 84 et n. 7, 85 n. 6, 88 n. 9, 327, 359 et n. 3, 368 n. 8 et 9, 434 et n. 1.
- Tifatina ; Diane —, 354.
- TITE-LIVE, 29 n. 3, 30 n. 4, 38 n. 1, 46 n. 2, 122, 123 et n. 1, 129, 130 n. 1, 144 et n. 2, 231 n. 2, 237 et n. 5, 238 n. 1, 362 et n. 2.
- Toga ; — *libera*, 268 ; — *prætexta*, 29, voir Prétexte ; — *pura*, 268.
- Togatus, togati, 42, 51 n. 2, 53 n. 2, 65, 66, 74, 78 n. 4 (p. 79), 83, 155 n. 1, 173, 203, 239 n. 4, 279, 298 n. 2, 302, 349, 355, 401, 403 et n. 1, 458, 461, 463 ; — sans les *calcei*, 33 n. 3.
- Toge, 28 sq., 31 et n. 2, 37 sq., 72, 74, 84 n. 7, 178, 446 ; — sur les peintures de D., 28 sq. ; — portée par les fidèles lors de la fête du *natalis*, 28 et n. 8, 29 et n. 1, 406 ; — enveloppant tout le corps du fidèle pendant l'acte religieux, 37-38 ; rôle protecteur de la — pendant l'acte de culte, 39, 178 ; — prétexte, voir Prétexte ; pan de la — ramené sur la tête, voir *Ritus romanus* ; — portée à D. par le *tibicen*, 49 ; par *Liber*, 269. — portée à P. par le *Genius*, 28 n. 8, 30 n. 5 (p. 31), 53 ; — rouge portée par le *tibicen*, 49 n. 2.
- Toison des animaux, son pouvoir prophylactique, 179 et n. 2.
- Tomba degli *Auguri*, à Corneto, 143 n. 1.
- Tomba della *Scimmia*, à Chiusi, 481.
- Tombe ; — étrusques, 72 et n. 2, 142, 143 n. 1, 481 ; — s de l'Italie du Sud, 356 et n. 2 ; — des *Haterii*, 484 ; de Béni-Hassan, 133, 134, 135.
- Torche, 222, 253 et n. 6, 7 et 9, 354, 397 n. 3, 410 n. 2 ; rôle prophylactique de la —, 353 ; — et culte d'Artémis Hécate, 353 ; — et culte d'Artémis Eileithyia, 353 n. 7 ; la — dans les cérémonies de la religion domestique, 358 et n. 9 ; — sur des peintures de P., 354 n. 1.
- Toreutique alexandrine, 248.
- Totémique (culte), 396 n. 1.
- Tournoiement des Lares, 197 sq.
- Tourtière, 95.
- TOUTAIN, 26 n. 4, 31 n. 7, 32 n. 4, 36 n. 3, 41 n. 4, 42 n. 5, 48 n. 4 et 6, 62 n. 2 et 6, 68 n. 3, 88 n. 2, 90 n. 1, 93 n. 5, 94 n. 1, 123 n. 1, 130 n. 1, 225 n. 1, 255 n. 1, 264 n. 1 et 3, 265 n. 1 et 4, 266 n. 1, 267 n. 2, 3 et 6, 268 n. 1, 270 n. 4, 271 n. 1, 339 n. 3, 340 n. 1 et 2, 342 n. 1.
- Τραχηλισμός, τραχηλίζειν, 113 et n. 4, 114 et n. 2.
- Trafiquants ; *Les — italiens dans l'Orient hellénique*, de M. J. Hatzfeld, 262.
- Trainées de sang sur les flancs d'un autel, 28 et n. 6.
- Traits individuels ; reproduction des — à D., 51 et n. 3, 52, 92, 93 ; *id.* à P., 54 n. 2.
- Trajan ; arc de — à Bénévent, 331.
- Transcription des noms propres sur les peintures de D., 446 et n. 3.
- Transfert de l'autel domestique extérieur dans la maison, 319-320 ; — des peintures à sujets religieux dans la maison, 241, 260, 319 sq.
- Transposition en peinture de modèles sculptés, 307 n. 2.
- Transtévère, 118, 119 n. 1.
- Trébie (la), 237.
- Trépied métallique remplaçant l'autel, à P., 20 n. 1.
- Tria nomina*, 445.
- Triptyque ; décor d'autel formant une sorte de —, 476 et n. 3.
- Troie, 483.
- Trompe l'œil, à P., 94, 223.
- Truie, victime offerte aux Lares, 78 et n. 2. — Voir Porc.
- TRUMBULL (H. CLAY), 314 n. 2, 429 n. 4.
- Tsaroukia, 35.
- Tullius (Q.) Q. f. ...pus, 445.
- Tunica, 63 sq., 73, 91, 93 n. 2, 186 n. 2, 195 n. 1 et 2, 196, 307 n. 2 ; — du *Genius* à P., 53 n. 2. — Voir Angusticlave, *Clavi*, *Tunique*.
- Tunicati*, 458.

- Tunicatus popellus*, 73.
Tunicularia de Nævius, 162, 166.
 Tunique, 92, 172, 174, 175, 176, 196 n. 3, 208, 210, 212 ; — s laticlave et angusticlave, leurs origines, 64 ; — angusticlave, voir Angusticlave, *Clavi* ; — sans *clavi*, 64-65, 466 ; — aux pans agencés comme ceux du *limus*, 63 et n. 1, 64-65, 182 n. 2, 254 et n. 4 ; — blanche des *camilli*, 462 et n. 1 et 4 ; — portée par le *tibicen*, à D., 49 ; — des Lares, ses couleurs diverses, 186 n. 2, 194 n. 2, 195 et n. 2, 196 n. 3 ; — de Mercure, 245, 247, 248 n. 1, 254 ; — de *Liber*, 269.
 Tunis, musée Alaoui, 342.
Ture ac vino facere, 46 n. 2.
Turibulum, 188 n. 1, 360-362, 362 n. 1, 2, 5, 476 ; — *a* encadrant l'autel, à D., 362 et n. 5 ; la porte, 362 n. 5 ; — orné de branches de laurier, 362 ; de bandelettes, 362 ; usage du — dans les cérémonies de la religion domestique romaine, 362.
Turpe membrum, 268.
Tusculum (mosaïque de), 100 n. 2, 105 n. 2 et 3.
Tutela, 233, 398, 429.
Tutor finium ; *Silvanus* —, 335, 337, 432.
Tutulus, 177.
 Tyché, 15, 262, 341 et n. 1 et 2 ; — protectrice d'une ville, 341 et n. 1 et 2.
 Tyr, 226.
Uncta Compitalia, 95-96.
 Union conjugale, 237.
 Unité du décor sur les autels peints de D., 99-100.
Urceus, 47.
 Urnes funéraires étrusques, 280, 284, 305 n. 2, 471, 473, 482 ; — du musée de Pérouse, 126, 482.
 Ustensiles de cuisine, 95.
 VALLOIS, 76 et n. 1, 159 n. 5, 353 n. 7, 435 n. 1, 442 n. 2.
 VARRON, 32 n. 1, 58 et n. 4, 59 n. 2 et 3, 76 n. 6 (p. 77), 80 n. 3, 163 et n. 4, 177 et n. 5, 231 n. 2, 267, 313, 314 n. 1, 323, 430 et n. 4.
 Vase ; — s offerts en prix, 128, 144 sq. ; — et palme, 139 sq., 139 n. 1 ; — s métalliques offerts en prix, 145 ; — dérisoire offert aux *pægniarii*, 148-149.
 — s en métal, de fabrication alexandrine, 248.
 — s reproduits par la mosaïque, 449.
 — s peints, 89 n. 3, 90 n. 6, 101 et n. 2, 109 et n. 3, 115 n. 1, 121 n. 5 (p. 122), 142, 247 n. 5, 482.
 VASSITZ, 353 n. 3, 7, 8.
 Veau ; tête de —, 94.
Velato capite, 270.
 Velletri ; cippe funéraire de —, 483.
Venatio, 128, 129, 130, 158 et n. 4, 159 n. 1, 391, 410, 481 ; représentations de — *nes* à D., 128 sq. ; origine des — *nes*, 129 ; — *leonum et pantherarum*, 130.
 Vent soulevant ou gonflant des vêtements, 172 et n. 7, 184, 200, 254 et n. 4.
 Vénus pompéienne, 176, 219 n. 1, 253 n. 8, 274 n. 1, 296 n. 3, 424.
Verba (bona), 26 et n. 2 et 4.
 Verrat, 88, 243.
 Verseau, 342.
 Vert ; coureurs et danseurs vêtus de —, 195 n. 3 ; costume des Lares —, 186 n. 2, 195 n. 1 et 2 ; tunique — e, 186 n. 2 ; *pileus* —, 175 et n. 1 ; vêtements de Mercure — s, 248 n. 1 ; *calcei* — s, 246 n. 5 ; *cousin* —, 309 ; divers ornements — s, 386 ; feuilles de laurier — *céndré*, 366 et n. 4.
 — et rouge opposés, 175 n. 1, 181 n. 2, 186 n. 3, 357 n. 4 ; couronne — e et rouge, 357 et n. 4 ; *infulae* — es et rouges, 373.
 Vesta, 260, 281, 282, 296, 297 et n. 4 et 5, 298 et n. 2, 300 n. 1, 301, 302, 304, 305, 308 et n. 1, 310, 312-322, 315 n. 4 et 5, 319 n. 1, 352, 369 n. 7, 394-396, 400, 412, 413, 426, 438, 439, 441, 455.
 — à D., sous la forme d'un omphalos, 279-323, 393-395, 426, 438 sq. ; place accordée à l'idole de — sur les peintures de D., 400-401 ; — et *Hestia* à D., 310 sq., 312 et n. 1.
 — à P., 16, 176, 204 et n. 2, 216 n. 4, 219 n. 1, 234 et n. 3, 253, 256, 281, 346, 354 n. 1 ; sa place d'honneur sur les peintures, 296-

- 297 ; encadrée par les Lares, 297, 301 n. 5.
- confondue avec la flamme, 297 ; — symbolisée par l'image de l'autel, 297 ; — anthropomorphique, 281, 282, 287 n. 6, 300 n. 1 et 5, 308 n. 6, 319 n. 1, 346, 364 et n. 7 ; — *libans*, 298 n. 2 ; idoles de —, 281 ; forme matronale de —, 297, 319, 400 ; chasteté de —, 314 ; — invoquée à la fin des prières, 474 ; la proue de navire symbole de — (?), 474.
- Culte de — célébré d'abord dans la maison, 439 ; puis sur l'autel extérieur, 438 ; puis à nouveau dans la maison, 313 sq. ; culte de — et édicule recouvrant l'autel, 308 et n. 5, 438, 439 ; — et *vestibulum*, 314 et n. 4 ; — et le seuil, 313 sq., 441 n. 2.
- et Bacchus, 298 n. 2 ; — et Genius, 282 sq., 300 et n. 1, 317, 319, 364 n. 7, 426 ; — et Hercule, 317 ; — et Hestia, 319 sq., 474 ; — et Janus, 315 sq., 441 ; — et Lares, 296 sq., 297 n. 4, 426 ; — et Mercure, 317 et n. 2, 320 sq. ; — et Pénates, 426 ; — et Vulcain, 234 n. 3, 297 n. 5, 298 n. 2 ; — et diverses divinités de la porte, 316 sq. ; — anthropomorphique et serpent, 300 et n. 1.
- Vestales, 315, 323 ; maison des —, 308 n. 6.
- Vestalia*, 315-316.
- Vestibule de la Maison des Dauphins, à D., 225.
- Vestibulum* ; Vesta et —, 314 et n. 4.
- Vestis forensis*, 34.
- Vêtement ; — s blancs pour le *natalis*, 25 et n. 5 ; — porté par des lutteurs, 152-153 ; — s soulevés ou gonflés par le vent, 172 et n. 7, 184, 200, 332. — Voir Angusticlave, *Limus*, Toge, Tunique.
- Veteres lauros mutare*, 369.
- Vicatim*, 158.
- Vicinitates*, 82.
- Vicomagistri*, 30 n. 5, 190 n. 3, 229 n. 1, 332, 461, 482 ; — à Ostie, 332. — Voir *Magistri*.
- Victimarius*, 61, 71 n. 3. — Voir *Popa*.
- Victime offerte aux Lares, voir Porc.
- Victoire (la), 253 n. 8, 254 n. 1, 465, 468.
- Victuailles, sur des peintures de P., 94-95, 95 n. 5, 223.
- Vicus*, 14, 80, 82 n. 5, 160, 293 et n. 1, 332, 429, 436.
- Vie ; hiéroglyphe de la —, 225.
- Vienne ; camée dit d'Auguste, à —, 483.
- Vilica*, 76, 78.
- Vilicus*, 76 n. 3, 81, 242, 329 ; attributions religieuses du —, 81.
- Villa*, 79, 81, 428, 430, 431, 433, 436 ; la porte de la — romaine, 430-431 ; — romaine et maison de D., 430 sq.
- Item à P., 230 n. 4 ; — Casali, à Rome, 342 n. 1.
- Vin ; libation de — pur, le jour du *natalis*, 27 et n. 3, 45-47 ; encens et —, 46 ; — de la libations'échappant du rhyton, 189-190 ; transporté dans la *situla*, 190 ; dans l'*œnochoé*, 190 n. 4.
- VINET, 43 n. 2.
- Vinum ac tus præbere*, 46 n. 2.
- Violet, dans le costume des Lares à P., 195 n. 1.
- Virga*, au sommet du *pileus*, 179.
- VIRGILE, 32 et n. 5 (p. 33), 39 n. 6, 231 n. 2, 483 ; PSEUDO-VIRGILE, 96 n. 1.
- Virilité, 268.
- Visage ; coups portés au —, dans la *πυγμή*, 121.
- Viscera*, 89.
- Vitellius, 58 n. 4, 158 n. 2.
- Vitta*, *vittæ*, 373 et n. 2, 374, 377 et n. 2, 3 et 6, 378, 393 ; — associées à D. aux *infulæ*, 373 ; — à P. 375 ; — rouges, 374 ; — rouges et blanches, 377 n. 6 ; — de laine, 377, 378 ; — au cou d'un porc, 243.
- Voile ; le — de l'oblation, 32 n. 5 ; — liturgique, 377.
- Voleurs écartés par Hermès, 259 n. 2.
- VOLLGRAF, 127 n. 2.
- Volute (double), ornement d'un *turibulum*, 361.
- Wrilles, *id.*, 361 n. 1.
- Vulcain ; — et les Lares, 76 n. 1 ; et Vesta, 234 n. 3, 297 n. 5, 298 n. 2.

- WAITES (M^{me} MARG. C.), 75 n. 3, 163 n. 2, 176 n. 1, 191 n. 1 et 2, 198 n. 1, 221 n. 1, 267 n. 1, 297 n. 4, 333 n. 2, 442 n. 4.
- WALDSTEIN, 100 n. 1, 121 n. 5 (p. 126).
- WALTZING, 82 n. 2.
- WARDE FOWLER, 29 n. 4, 30 n. 1, 79 n. 4 (p. 80), 94 n. 1 et 2, 231 n. 2 et 3, 237 n. 2 et 3, 238 n. 1, 258 n. 1, 267 n. 5, 268 n. 2, 431 n. 2.
- WEEGE, 72 n. 2, 113 n. 2, 121 n. 2, 356 n. 2.
- WEICKER, 344 n. 1.
- WENIGER, 259 n. 1.
- WICKHOFF, 484.
- WIESELER, 259 n. 3, 280 et n. 3, 287 n. 1, 316 n. 4, 449, 467, 468, 469 et n. 3 et 5.
- WIGAND, 361 n. 4.
- WILMOWSKY (VON), 73 n. 3, 127 n. 2.
- WINNEFELD (VON ROHDEN et), 220 n. 3.
- WISSOWA, 15 n. 3 et 6, 21 n. 3 et 5, 33 n. 1, 44 n. 2 et 3, 46 n. 2, 48 n. 4, 58 n. 2, 62 n. 1, 75 n. 1, 3 et 5, 76 n. 6 (p. 77), 77 n. 1 et 5, 79 n. 2 et 4, 81 n. 2, 83 n. 1, 158 n. 1, 159 n. 5, 163 n. 2, 197 et n. 2 et 4, 198 et n. 1 et 3, 231 n. 1 et 3, 232 n. 2, 233 n. 1, 235 n. 1 et 3, 236 n. 2 et 3, 237 n. 4 et 6, 242 n. 1, 243 n. 6 et 8, 247 n. 1, 249 n. 3, 250 n. 1 et 2, 260 n. 4 (p. 261), 264 n. 1, 2, 4, 6 et 7, 265 n. 1-3, 267 n. 2 et 3, 270 n. 4, 274 n. 3, 275 n. 1-4, 293 n. 1, 315 n. 1 et 5, 354 n. 2, 395 n. 3, 434 n. 3, 435 n. 1, 442 n. 2.
- WITT (NORMAN W. DE); 316 n. 1, 430 n. 2 et 3, 474 n. 8.
- ΞΕΝΟΤΙΜΟΣ ΕΡΕΥΝΟΥ Ἀγκωνίτης, 445 n. 2.
- ZAHN, 221 n. 2.
- ZEPHURU[S A]GATHOCLE[TIS], 445 n. 2.
- Zeus, 39, 263, 264 et n. 3 ; — Éleuthérios, 262, 263, 342, 466 ; — Sôter, 263 et n. 7 ; — Éleuthérios et — Sôter, 263 ; — Éleuthérios et *Jupiter Liber*, 263 ; — imberbe, 263 et n. 5.
- Zodiaque (signes du), 339 sq., 339 n. 2, 340 n. 3, 341, 342, 427 ; — et divinités gréco-romaines, 339 ; — mis au nombre des *dæmones*, 340 ; — protecteurs des individus, 341, 342, 427 ; dévotion à l'égard des —, 483.
- ΖΩΙΑΟΣ Λοκρός, 445 n. 2.
- Ζῶμα, 152.
- Zone ; —s superposées dans la hauteur des peintures à D., 409 ; — noble, 409 ; —s horizontales divisant les peintures de P., 302, 303, voir Registres.
- s concentriques du domaine rural, 335-336.

TABLE DE CONCORDANCE

RENOYANT AUX PASSAGES DU PRÉSENT OUVRAGE OÙ SONT ÉTUDIÉES
LES PEINTURES DE DÉLOS DÉCRITES DANS *DRP*

(Les chiffres renvoient à la page, n. à la note)

Ensemble n° 1

CHAPITRE V (voir 171 n.1) : 171 et n. 2-4, 172 et n. 7 et 8, 173 n. 7, 173-175, 174 n. 2, 175 et n. 1, 177 et n. 4, 180 et n. 1, 182 et n. 2 et 3, 185 et n. 1, 186 n. 2, 188 n. 1, 195 n. 3.

CHAPITRE VI : 208 et n. 1, 209 n. 4, 216 et n. 2.

CHAPITRE XI : 322 n. 2.

CHAPITRE XIV (voir 363 n. 1) : 363-365, 364 et n. 1.

CHAPITRE XV : 371 et n. 1, 372 et n. 1, 374 et n. 3.

Ensemble n° 2

CHAPITRE II (voir 60 n. 2) : 62 et n. 7.

CHAPITRE III (voir 97 n. 1 et 139 n. 1) : 108 et n. 2 et 3, 119 et n. 3, 120-124, 139-148, 142 n. 3, 144 n. 3.

CHAPITRE IV (voir 152 n. 1, 156 n. 2) : 152-155, 156-157.

CHAPITRE V (voir 171 n. 1) : 173 n. 4 et 6.

CHAPITRE VII (voir 224 n. 1) : 224 n. 4, 225 et n. 2 et 6.

CHAPITRE XIV (voir 354 n. 2, 357 n. 2) : 354-357, 354 n. 5, 355 n. 4, 356 n. 3, 357-360, 357 et n. 3, 358 et n. 4.

CHAPITRE XV : 367 et n. 4.

CHAPITRE XVII : 404 et n. 5, 409 et n. 3.

APPENDICE III : 454 et n. 1 et 3.

Ensemble n° 3

Voir CHAPITRE XV, p. 371-376.

Ensemble n° 4

CHAPITRE I (voir 7 n. 1) : p. 10-11, 45-47.

CHAPITRE III : (voir 97 n. 1, 139 n. 1, 156 n. 2) : 108 et n. 2, 134 n. 2, 134-139, 139-148, 156-157.

CHAPITRE IV : 170 et n. 2.

CHAPITRE VI : 207 et n. 2.

CHAPITRE XI (voir 278 n. 1) : 278 n. 2-4, 279 et n. 1, 285 et n. 2 et 3, 286 et n. 1 et 2, 288 et n. 4, 290 et n. 2, 306 et n. 1, 307, 308 n. 1-4.

CHAPITRE XIV : 361 n. 1.

CHAPITRE XV : 371 n. 3, 372 et n. 2, 373 et n. 6.

CHAPITRE XVI : 382 et n. 3, 383 et n. 2.

CHAPITRE XVII : 394 et n. 1, 2, 6, 400 et n. 5, 401 et n. 3 et 5, 410 et n. 1, 6, 7, 8.

CHAPITRE XVIII : 439 et n. 2, 443 et n. 2, 446 et n. 6.

APPENDICE VII : 462 et n. 1.

Ensemble n° 6

CHAPITRE III (voir 139 n. 1) : 125 et n. 1, 126-128, 128 n. 2, 3, 5, 128-130, 129 et n. 1-3, 139-148, 142 n. 1, 149-150, 149 n. 1.

CHAPITRE XV : 371 et n. 1.

CHAPITRE XVIII : 410 et n. 4 et 5.

Ensemble n° 7

CHAPITRE III (voir 139 n. 1, 156 n. 2) : 139-148, 156-157.

CHAPITRE XV : 371 et n. 1, 407 et n. 6.

Ensemble n° 9

CHAPITRE III (voir 97 n. 1, 139 n. 1) : 108 et n. 3, 134 n. 2, 134-139, 139, 148, 142 n. 2 et 3, 144 n. 3 et 4, 145 n. 2 et 4, 147 n. 1.

CHAPITRE VIII (voir 245 n. 1) : 251 et n. 5, 251-252, 260 n. 3.

CHAPITRE IX (voir 262 n. 1 et 2).

CHAPITRE XII, 2^e partie : 339 et n. 5.

CHAPITRE XIV (voir 357 n. 2) : 357-360, 358 n. 5.

CHAPITRE XV : 366 et n. 3, 367 et n. 3 et 4.

CHAPITRE XVI : 382 et n. 2.

CHAPITRE XVII : 409 et n. 2, 412 et n. 1.

CHAPITRE XVIII : 427 et n. 3 et 7, 443 et n. 2, 446 et n. 5.

Ensemble n° 10

CHAPITRE I (voir 7 n. 1) : 28 et n. 9, 37-38.

CHAPITRE II (voir 60 n. 2) : 62 et n. 7, 67, 84 et n. 2, 85 et n. 1 et 2, 87 et n. 1, 88 et n. 10.

CHAPITRE III (voir 97 n. 1 et 139 n. 1) : 99 n. 1, 107 et n. 1 et 2, 108 et n. 3- et 4, 115 et n. 4, 116 et n. 2, 119 n. 2, 141 n. 1, 139-148, 142 n. 1, 144 n. 3, 146 n. 1.

CHAPITRE IV (voir 152 n. 1) : 152-155, 155 n. 4 et 5, 155-156, 170 et n. 2.

CHAPITRE VIII : 260 n. 3.

CHAPITRE XIV (voir 360 n. 3) : 357 n. 1, 360-362, 362 et n. 4 et 6.

CHAPITRE XVI : 382 et n. 3.

CHAPITRE XVII : 401 et n. 3, 403 n. 4.

Ensemble n° 11

CHAPITRE VIII : 246 n. 5, 291 n. 1.

CHAPITRE XVII : 405 n. 3.

Ensemble n° 12

CHAPITRE I (voir 7 n. 1).

CHAPITRE III (voir 97 n. 1, 139 n. 1) : 140 n. 2, 139-148, 142 n. 3.

CHAPITRE VII (voir 224 n. 1) : 225 et n. 3, 238 et n. 3, 241 et n. 3.

CHAPITRE VIII (voir 245 n. 1) : 248 n. 1, 251 et n. 1.

CHAPITRE XIV (voir 357 n. 2, 360 n. 3) : 357-360, 357 et n. 7, 358 et n. 1, 360-362, 361 et n. 2, 362 et n. 5.

CHAPITRE XV : 366 et n. 2 et 4, 367 et n. 5.

CHAPITRE XVI : 382 et n. 2.

CHAPITRE XVIII : 402 et n. 8.

Ensemble n° 13

CHAPITRE XVI : 380 et n. 2 et 5, 382 et n. 8.

Ensemble n° 14

CHAPITRE I (voir 7 n. 1)

CHAPITRE II (voir 70 n. 2) : 88 et n. 10.

CHAPITRE XVII : 401 et n. 4, 402 n. 1.

Ensemble n° 15

CHAPITRE XI (voir 278 n. 1) : 290 et n. 3, 306 et n. 1, 309 et n. 4.

CHAPITRE XIV : 353 n. 6.

CHAPITRE XVII : 400 et n. 6.

Ensemble n° 16

CHAPITRE XIII (voir 347 n. 1) : 347-350, 349 n. 3.

CHAPITRE XV : 371 et n. 3.

Ensemble n° 17

CHAPITRE I (voir 7 n. 1) : 34 et n. 2, 36 et n. 1.

CHAPITRE II (voir 63 n. 1).

CHAPITRE III (voir 97 n. 1) : 133 et n. 3, 141 et n. 1.

CHAPITRE VI : 212 et n. 1, 213.

CHAPITRE XV : 374 et n. 4.

CHAPITRE XVI : 382 et n. 2, 383 et n. 1.

CHAPITRE XVII : 401 et n. 5, 403 et n. 1, 404 et n. 1.

Ensemble n° 18

CHAPITRE II (voir 63 n. 1).

CHAPITRE III (voir 97 n. 1, 139 n. 1) : 139-148, 143 n. 3 et 4, 145 n. 1 et 5, 146 n. 2.

CHAPITRE V (voir 171 n. 1) : 172 n. 1, 3, 5, 7, 8, 173 et n. 1, 4, 6, 8, 174 et n. 1, 177 et n. 2 et 3, 180 et n. 4, 181, 182 et n. 2, 183 et n. 1, 186 n. 2, 187 n. 1, 188 n. 1, 195 n. 3, 199 n. 4, 208 et n. 1, 216 et n. 2.

CHAPITRE VII (voir 224 n. 1) : 227 et n. 4, 228 et n. 2.

CHAPITRE XI : 291 et n. 1.

CHAPITRE XIV (voir 360 n. 3, 363 n. 1) : 359 n. 3, 360-362, 361 et n. 1 et 3, 362 et n. 4, 363-365, 364 et n. 2 et 3.

CHAPITRE XV : 367 et n. 2, 4 et 5, 371 et n. 1.

CHAPITRE XVI : 382 et n. 2.

CHAPITRE XVII : 412 et n. 4.

APPENDICE IV : 455, 2^o et 3^o.

APPENDICE XV : 476 et n. 6 et 7.

Ensemble n° 20

CHAPITRE III (voir 97 n. 1, 139 n. 1) : 139-148, 142 n. 1.

CHAPITRE IV (voir 156 n. 2) : 156-157.

CHAPITRE XV : 374, 375 et n. 1.

Ensemble n° 21

CHAPITRE III (voir 97 n. 1).

CHAPITRE V : 186 et n. 1-3, 187 et n. 1.

CHAPITRE XIV (voir 360 n. 3) : 360-362.

Ensemble n° 22

CHAPITRE III (voir 97 n. 1, 139 n. 1) : 108 et n. 3, 131 et n. 4, 134 n. 2, 134-139, 139-148, 142 n. 1.

CHAPITRE IV (voir 156 n. 2) : 156-157.

CHAPITRE VII (voir 224 n. 1) : 224 n. 4, 225 et n. 8, 228 et n. 1, 2 4, 229 et n. 6, 241 et n. 3.

CHAPITRE VIII : 246 n. 5.

CHAPITRE XI (voir 278 n. 1) : 278 n. 2, 3 5, 284 et n. 3, 286 et n. 3-8, 289 et n. 2, 290 et n. 1, 306 et n. 1, 309 et n. 1-3, 317, 318 et n. 1 et 2, 321 et n. 1, 322.

CHAPITRE XIV (voir 351 n. 1, 352 n. 2, 353 n. 6, 363 n. 1) : 351 et n. 2, 352-353, 353-354, 363-365.

CHAPITRE XV : 367 et n. 7.

CHAPITRE XVII : 394 et n. 3 et 6, 397 n. 3, 400 et n. 6, 405 n. 3, 410 et n. 2 et 8, 411 et n. 5.

CHAPITRE XVIII : 420 et n. 7, 439 n. 3 et 4.

Ensemble n° 23

CHAPITRE I (voir 7 n. 1) : 28 et n. 6 et 9, 38 et n. 5, 45-46, 51-52.

CHAPITRE II (voir 60 n. 2, 63 n. 1) : 62 et n. 7, 68, 84 et n. 2, 85 et n. 1 et 3, 87 et n. 3 et 8.

CHAPITRE III (voir 97 n. 1, 139 n. 1) : 99 n. 1, 108 et n. 2 et 3, 115 et n. 4, 116 et n. 2 et 3, 134 n. 2, 139-140, 141 n. 1, 139-148, 142 n. 1 et 3.

CHAPITRE IV (voir 152 n. 1, 156 n. 2) : 152-155, 154 n. 2 et 3, 155 n. 1 et 5, 156-157, 170 et n. 1.

CHAPITRE V (voir 171 n. 1) : 171 et n. 2, 173 n. 4 et 6.

CHAPITRE VIII : 246 n. 5.

CHAPITRE XI : 279 n. 5.

CHAPITRE XII : 325 n. 3.

CHAPITRE XV : 367 n. 9, 372 et n. 1 et 4, 373 et n. 2, 4, 6, 374 et n. 1, 378 et n. 1.

CHAPITRE XVI : 380 et n. 2, 381 et n. 7, 382 et n. 6, 383 et n. 2, 5, 6, 7.

CHAPITRE XVII : 401 et n. 1-3, 403 et n. 1, 407 et n. 1, 408 et n. 2.

CHAPITRE XVIII : 443 et n. 2 et 3.

APPENDICE III : 453.

APPENDICE XV : 476 et n. 4 et 6.

Ensemble n° 24

CHAPITRE XV : 367 et n. 1 et 2.

CHAPITRE XVI : 382 et n. 2 et 5.

Ensemble n° 25

CHAPITRE I (voir 7 n. 1) : 38 et n. 6, 47-49.

CHAPITRE II (voir 60 n. 2) : 85 et n. 1, 87 et n. 1 et 2.

CHAPITRE III (voir 97 n. 1, 139 n. 1) : 98-99, 108 et n. 3, 131 et n. 3, 141 n. 1, 139-148, 142 n. 1, 143 n. 3, 145 n. 1, 147 et n. 3.

CHAPITRE IV (voir 152 n. 1, 156 n. 2) : 152-155, 154 n. 3, 156-157, 157 n. 1.

CHAPITRE VI : 207 et n. 2.

CHAPITRE VII (voir 224 n. 1) : 224 n. 2 et 5, 225 et n. 2-5, 227 et n. 2 et 3, 228 et n. 1 et 4, 238 et n. 3, 239 et n. 2, 241 et n. 3.

CHAPITRE X (voir 273 n. 1) : 273-276, 276 et n. 1, 3, 4, 5, 6, 277 n. 1, 4, 6.

CHAPITRE XIII (voir 343 n. 1) : 343-347, 347 et n. 2 et 3, 350 et n. 6.

CHAPITRE XIV (voir 357 n. 2, 363 n. 1) : 357-360, 357 et n. 5 et 6, 358 et n. 1, 3, 4, 363-365.

CHAPITRE XV : 367 et n. 9, 372 et n. 6, 373 et n. 8, 376 n. 5.

CHAPITRE XVI : 380 n. 2, 3, 4, 6, 381 et n. 1, 4, 5, 6, 382 et n. 3, 7, 8, 9, 383 et n. 3, 4, 8, 384 et n. 2, 4, 6, 385 et n. 1 et 3.

CHAPITRE XVII : 392 et n. 4, 399 et n. 3, 401 et n. 3, 403 et n. 1, 404 et n. 5, 410 et n. 1, 3, 6, 7, 8, 10, 412 et n. 2 et 3.

CHAPITRE XVIII : 423 n. 1, 443 et n. 2, 447 et n. 1.

APPENDICE XV : 476 et n. 4.

ADDENDA ET CORRIGENDA : 482 (cf. 155).

Ensemble n° 26

CHAPITRE V (voir 171 n. 1) : 171 et n. 2 et 5, 172 et n. 5 et 6, 173 et n. 4 et 5, 174 et n. 2, 175 et n. 3 et 5, 183 et n. 2 et 5, 186 et n. 2, 188 n. 1, 195 n. 3.

CHAPITRE XV : 367 n. 6.

APPENDICE IX : 466.

Ensemble n° 27

CHAPITRE I (voir 7 n. 1) : 11, 36 et n. 4, 40-44, 46 et n. 6, 47-49, 49-50, 51-52.

CHAPITRE II (voir 60 n. 2, 63 n. 1, 70 n. 2) : 64-65, 64 n. 4, 69, 84 et n. 2-5, 85 et n. 7, 87 et n. 1, 4, 6, 88 et n. 3, 4, 10, 89 et n. 1, 90-92, 93-94.

CHAPITRE III (voir 97 n. 1) : 124 et n. 2, 125-126.

CHAPITRE IV : 170 et n. 1, 172 et n. 5-8, 173 et n. 4 et 5, 177 et n. 1 et 3, 182 et n. 1, 188 n. 1, 195 n. 3, 199 n. 4.

CHAPITRE VIII : 246 n. 5.

CHAPITRE XII (voir 324 n. 1) : 325 et n. 2, 4-6, 326 et n. 1, 330 et n. 6.

CHAPITRE XIII : 350 et n. 3.

CHAPITRE XIV (voir 354 n. 3, 363 n. 1) : 354-357, 355 et n. 1 et 4, 356 n. 3, 363-365, 364 et n. 7.

CHAPITRE XV : 367 n. 8, 372 et n. 5, 373 et n. 3, 374 et n. 2.

CHAPITRE XVI : 381 et n. 2, 382 et n. 4.

CHAPITRE XVII : 399, 400 et n. 1, 401 et n. 4, 402 et n. 2, 404 et n. 5, 407 et n. 3, 411 et n. 1, 443 et n. 2, 444 et n. 1 et 4, 446 et n. 1.

APPENDICE IX : 455, 1°.

APPENDICE XV : 477 et n. 2.

Ensemble n° 37

CHAPITRE XVIII : 439 n. 1.

Ensemble n° 43

CHAPITRE XVI : 381 et n. 3.

Ensemble n° 46

CHAPITRE XI : 291 n. 1.

Ensemble n° 50

CHAPITRE VIII : 257 et n. 1, 261.

CHAPITRE XVII : 405 et n. 1.

ADDENDA ET CORRIGENDA : 483 (cf. 257 et 261).

TABLE DES ILLUSTRATIONS

PLANCHE I. — Couples de combattants figurés sur les peintures à sujets religieux découvertes à Délos, première série.

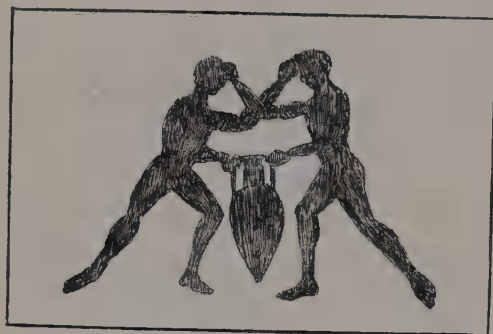
(Sépie de l'auteur)

PLANCHE II. — Couples de combattants figurés sur les peintures à sujets religieux découvertes à Délos, seconde série.

(Sépie de l'auteur)

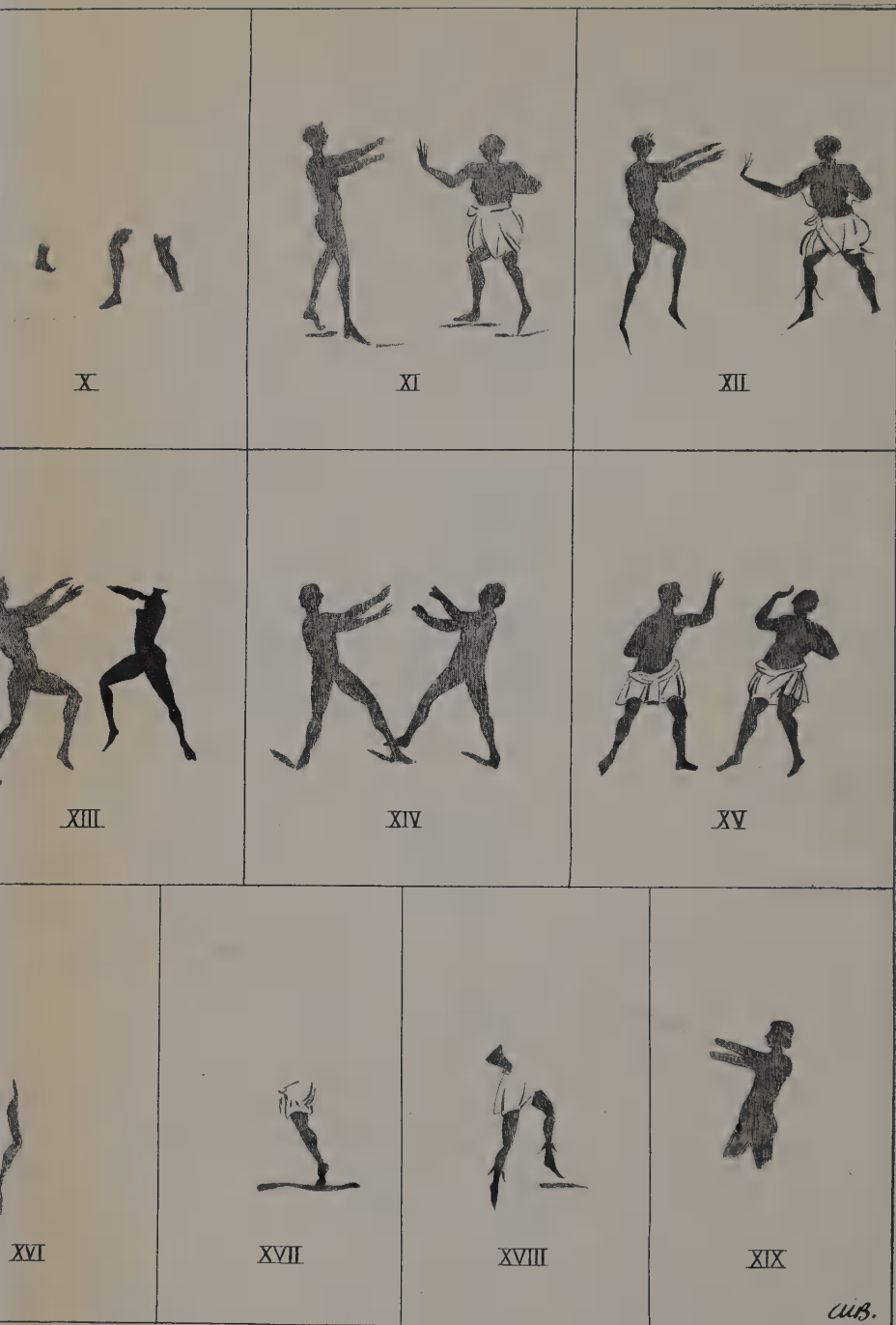
PLANCHE III. — Couple de combattants aux prises, détail d'une peinture pompéienne.

(D'après un croquis de l'auteur)



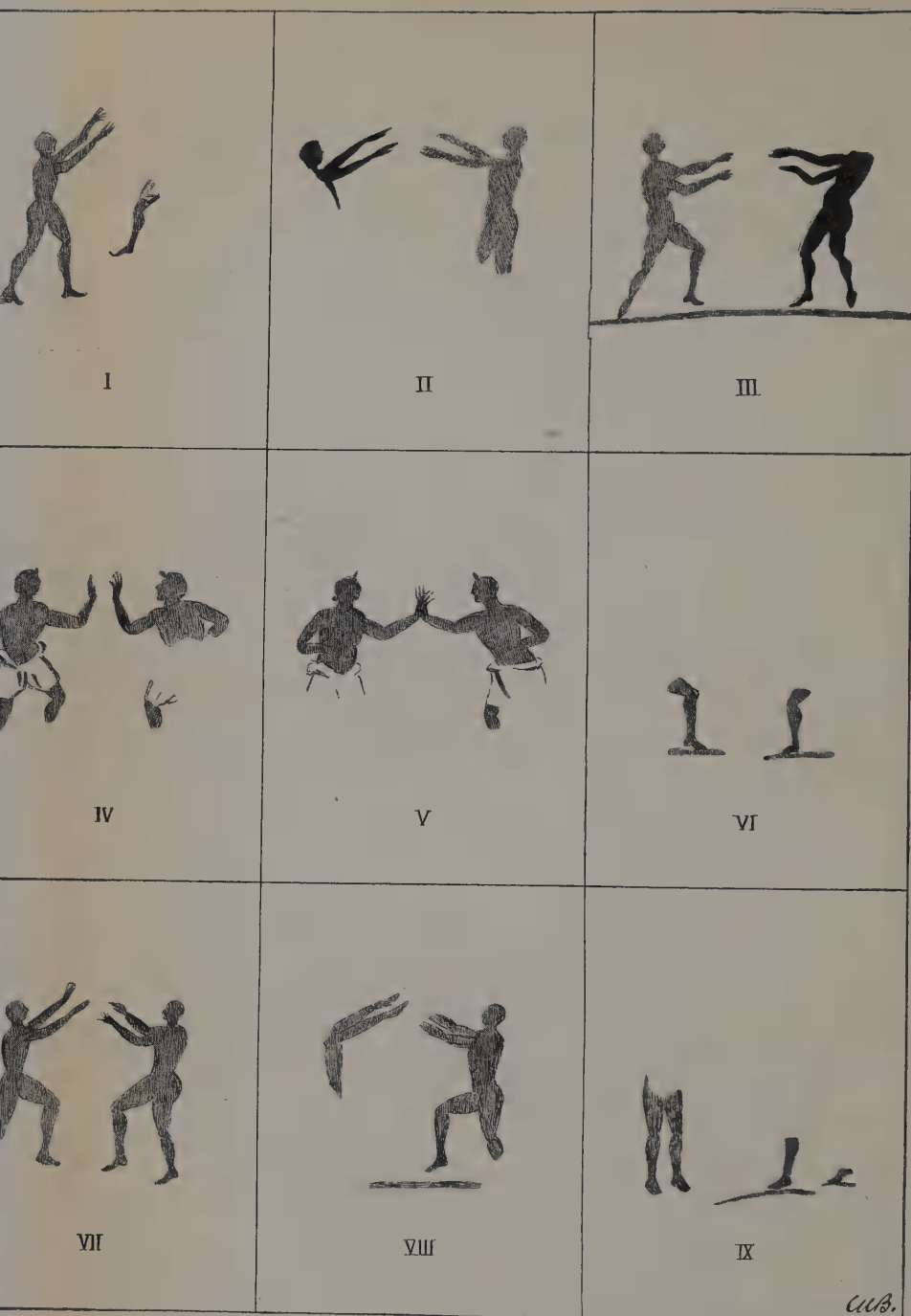
0 5 10 cm.

Couple de combattants aux prises
détail d'une peinture pompéienne
(D'après un croquis de l'auteur)



Couples de combattants

figurés sur les peintures à sujets religieux découvertes à Délos, seconde série
(*Sépia de l'auteur*)



Couples de combattants
figurés sur les peintures à sujets religieux découvertes à Délos, première série
(*Sépia de l'auteur*)

TABLE DES MATIÈRES

	Pages
PRÉFACE	
INTRODUCTION	1-3
ABRÉVIATIONS	5-6

PREMIÈRE PARTIE

CHAPITRE I. — <i>L'offrande au Genius à l'occasion du Natalis...</i>	7-56
--	------

La représentation d'une cérémonie célébrée devant un autel par des fidèles en nombre variable, p. 7. — Elle se dissocie en deux scènes simplement juxtaposées, p. 8.

Les fidèles debout près de l'autel, p. 9. — Les inscriptions tracées près de ces figures, p. 10. — Elles ne font pas connaître le nom de la divinité à laquelle un culte est rendu, p. 11. — Légitimité d'une comparaison avec les peintures pompéiennes, p. 12.

Sacrifice des *magistri vici* et Genius faisant la libation, à Pompéi, p. 13. — Quatre séries d'observations permettant d'établir un rapport étroit entre la seconde de ces scènes et l'image usitée à Délos, p. 15. — Les fidèles de Délos font une libation au Genius, p. 22.

A quelle occasion ? p. 22. — La fête du *natalis*, telle que la décrivent les textes, p. 23.

Cette fête est représentée à Délos, p. 27. — L'autel, son décor, p. 27. — Les fidèles, toge et prétexte, p. 28. — *Ritus romanus*, p. 31. — *Calcei*, p. 33. — Le *pater familias*, p. 36. — Les trois moments de la cérémonie, p. 37.

Récitation des prières, p. 37. — Pose des bras et des mains, p. 37.

Offrande de l'encens, p. 40. — Le geste rituel, p. 41. — Le *camillus*, p. 42.

Libation, p. 45. — La *patera*, p. 45. — *Camillus* portant l'*urceus*, p. 47.

Le *tibicen*, p. 47. — Pas de joueur de lyre, p. 49.

Réalisme de l'image consacrée au Genius, à Délos, p. 50. — *Pater familias* à Délos et Genius à Pompéi, p. 53. — La première figure a donné naissance à la seconde, p. 54.

CHAPITRE II. — *L'offrande du porc au Lare, le jour des Compitalia*

57-96

Le porc conduit vers l'autel pour y être sacrifié, p. 57. — Il ne peut l'être au Genius : témoignage de Varron rapporté par Censorinus, p. 57. — La qualité des conducteurs du porc sera révélée par l'examen de leur vêtement, p. 60.

Le *limus* des personnages *succincti*, p. 60. — La tunique angusticlave, p. 63. — La tunique sans *clavi*, munie d'une ceinture, p. 64. — Équivalence, à Délos, du *limus* et de la tunique angusticlave, p. 65.

Les *succincti* ne sont pas des *popae*, p. 66. — Offrande de fruits faite par l'un d'eux, p. 67. — Inscription donnant le nom d'un autre, p. 68. — Place occupée par les *succincti* sur les autels de Délos, p. 70.

Le *limus*, vêtement servile, p. 71. — La tunique angusticlave tenue de fête du menu peuple, livrée des serviteurs, p. 72.

Les esclaves et le culte du Lare ou des Lares, p. 74. — L'offrande du fruit et celle du porc conviennent à cette divinité, p. 77. — Les conducteurs du porc sont les esclaves de la maison, p. 78.

Quand a lieu le sacrifice du porc ? p. 79. — *Lar familiaris* et *Lares compitales*, p. 80. — Rôle religieux du *vilicus* le jour des *Compitalia*, p. 81. — Les esclaves et la célébration des *ludi compitalicii* ; les *Compétaliastes* à Délos, p. 82.

La représentation du fidèle et de la victime, p. 83. — L'esclave, p. 83. — Sa taille exigüe, p. 85. — Le sacrifice lui-même n'est pas figuré, p. 85. — Le porc, p. 86.

Les suites du sacrifice, p. 98. — *Extā* et repas rituel, p. 89. — Le dépeçage de la victime, la tête fendue par l'esclave cuisinier, p. 90. — Les préparatifs des *epula*, p. 93. — A Pompéi, victuailles représentées sur les peintures à sujets religieux, p. 94.

CHAPITRE III. — *Diverses représentations agonistiques*

97-150

Le couple d'hommes se faisant face les bras tendus en avant, p. 97. — Représentation symétrique, sur un même autel, de ce couple et de deux lutteurs aux prises, p. 98. — Le premier couple figure aussi des lutteurs, p. 100.

Lutteurs en garde mis en scène sur un grand nombre de monuments, p. 100. — La stèle d'Agaklès et la mise en garde dans le pancrace, d'après Benndorf, p. 103. — Les peintures de Délos ruinent les distinctions faites par Benndorf entre πάλη et pancrace à ce moment du combat, p. 110.

Diverses observations invitant à reconnaître la mise en garde de la πάλη sur les peintures de Délos, p. 111. — Le pancrace, plus réputé que la πάλη, aurait été rendu reconnaissable à l'aide de quelqu'une des manœuvres lui appartenant en propre, p. 112. — Le τραχηλισμός sur une des peintures, p. 112. — L'un des bras hors de jeu : ἄκρο-χειρισμός, p. 115.

Autres images agonistiques, p. 119. — Lutteurs aux poings fermés : *pugiles latini*, p. 119. — Adversaires combattant les armes à la main, p. 124. — Couple de gladiateurs, p. 125. — *Paegniarii*, p. 126. — *Venatio*, p. 128.

Observations générales, p. 131. — Le *cirrus*, p. 131. — Champion rouge et champion noir, p. 135. — Le prix de la lutte près des lutteurs, p. 139. — L'amphore et la palme, diverses dispositions, p. 141. — La palme récompense du vainqueur, p. 143. — Amphores commerciales ; amphores de parade rappelant les amphores panathénaïques, p. 144. — *Cadus* offert aux *paegniarii*, p. 148.

CHAPITRE IV. — Représentations agonistiques et *ludi compitalicii*

151-170

Quels *ludi* ont représenté les peintres de Délos ? p. 151.

Liens multiples entre les scènes agonistiques et le sacrifice d'un porc, p. 151. — Lutteurs sans *cirrus* et vêtus, p. 152. — Les Romains et la nudité athlétique, p. 153. — Le vêtement porté par les athlètes qui ne sont point nus est le *limus*, p. 154. — La couronne de plusieurs lutteurs, gardée par eux après le sacrifice, p. 155. — Le jambon, prix offert aux lutteurs, p. 156.

Témoignages des auteurs au sujet des *ludi compitalicii*, p. 157. — Combats de gladiateurs, *venationes*, *paegniarii*, p. 158. — Gladiateurs et *ludi compitalicii*, p. 158. — Pugilat latin, texte de Suétone relatif aux *Compitalia* sous Auguste, p. 160.

Texte de la *Tunicularia* de Naevius : Theodotus et les *Lares ludentes*, p. 162. — L'interprétation traditionnelle de ce texte à l'aide des monuments de l'époque impériale figurant les Lares : *ludentes* est-il l'équivalent de *saltantes* ? p. 163. — Les *Lares ludentes* sont les Lares célébrant les *ludi*, p. 165.

Cette interprétation s'accorde avec l'histoire des *ludi compitalicii*, célébrés avec le plus d'éclat précisément au temps où les peintures de Délos ont été tracées, p. 167. — Les *Compitaliastes*, leur recrutement : esclaves et culte des Lares à Délos, p. 167.

CHAPITRE V. — *Coueurs et danseurs portant le rhyton*..... 171-205

Personnages aux mouvements impétueux, soulevant un rhyton, p. 171. — Peinture de la maison du *Lac Sacré* ayant représenté le même sujet, p. 173. — Relief de Délos apparenté avec les précédents monuments, p. 175.

Analogies avec le couple des Lares jumeaux, fréquent à l'époque impériale, p. 176. — Différences, p. 177. — Les personnages de Délos portent le *pileus*, coiffure rituelle, p. 177. — L'un d'eux est vêtu de la tunique angusticlave, tenue de gala des fidèles, p. 180. — Ils portent le seul rhyton, non la *patera* ou la *situla* : rôle du rhyton dans la *lustratio* qu'ils accomplissent, en courant ou en dansant autour de l'autel, p. 182. — Leur nombre est variable : parfois un, ou trois au moins, p. 185. — Ils ne sont pas associés, comme *ministri*, à des figures divines : les Lares auxiliaires du Genius à Pompéi, p. 189. — Les personnages de Délos sont des mortels célébrant le culte.

Anomalies du type pompéien des Lares, explicables par ces origines, p. 192. — Lares coiffés du *pileus*, p. 193. — Statuettes de bronze montrant les *clavi* sur la tunique des Lares, p. 194. — La danse des Lares : elle n'exprime ni la joie, ni l'« empressement officieux », p. 196. — Les Lares pompéiens cantonnant l'autel, sens symbolique de cette image, ses antécédents réalistes, p. 201. — Le type des *Lares ludentes* a été, à un certain moment, remplacé par celui des coueurs ou des danseurs, traçant autour de l'autel le cercle prophylactique, p. 204.

CHAPITRE VI. — *Diverses figures apparentées avec les précédentes : pourquoi celles-ci ont prévalu lorsque s'est fixé le type des Lares*..... 206-223

Pourquoi le type des Lares en usage à l'époque impériale ne dérive-t-il pas de l'image, si populaire à Délos, des *Lares ludentes* ? p. 206. — Trois ordres d'observations à ce sujet, p. 206.

Liens multiples entre la représentation du rite ambulatorie et les scènes agonistiques, p. 207. — La palme est figurée de

part et d'autre, p. 207. — La couronne aussi, p. 209. — L'amphore : un relief de Délos la montre entre les mains d'un des fidèles dansant, p. 209. — Le jambon : il est porté, sur une peinture, par un fidèle courant ou dansant, p. 213.

Les vicissitudes des *ludi compitalicii* au cours du dernier siècle de la République, p. 213. — Elles ont pu provoquer la disparition des scènes agonistiques, p. 214.

« Survivances » rappelant à Pompéi, les anciennes images, p. 215. — La palme, p. 215. — La branche de laurier, p. 217. — L'amphore, p. 219. — Le jambon, p. 222.

CHAPITRE VII. — *Hercule* 224-244

Les figures d'Hercule à Délos, p. 224. — L'interprétation d'abord proposée à leur sujet : Héraklès-Melkarth, p. 225. — Pourquoi elle ne saurait être maintenue, p. 226. — Hypothèse d'un culte romain d'Héraklès-Hercule, p. 227.

Le culte domestique d'Hercule à Pompéi, p. 228. — C'est la même divinité dont l'image est peinte à Délos, p. 230.

Ἡρακλῆς ἀλεξίκακος et Hercule dieu domestique, p. 232. — L'influence du premier de ces dieux sur le second ne suffit pas à rendre compte de tous les aspects pris par le culte domestique d'Hercule, p. 233.

Hercule et le Genius, pénétration réciproque des deux cultes, p. 235. — Hercule protecteur de la *gens*, p. 235. — Hercule et *Juno*, p. 236. — *Juventas*, Hercule et Genius, p. 237. — Coexistence à Délos, de ces croyances et de celles qui dérivent de l'Ἡρακλῆς ἀλεξίκακος, p. 238.

A Pompéi, l'Hercule-Genius l'emporte sur l'Hercule apparenté avec l'Ἡρακλῆς ἀλεξίκακος, p. 240. — Le culte d'Hercule transféré à l'intérieur des maisons, p. 240. — Contamination du type d'Hercule et de celui du Genius, p. 241. — Rapports entre Hercule et le Lare, p. 242.

CHAPITRE VIII. — *Mercure portant la bourse* 245-261

Images de Mercure à Délos, p. 245.

Le type du Mercure à la bourse, p. 247. — Ses origines, p. 248. — Interprétation traditionnelle de ce type : le dieu du commerce, p. 249.

Cette interprétation cadre mal avec la place occupée par les peintures de Délos, p. 250.

Même observation au sujet des peintures de Pompéi, p. 252. — Le Mercure à la bourse représente une divinité domestique, p. 253. — Rapports avec le Lare, p. 254.

Mercure divinité domestique n'est pas simplement le dieu du commerce adoré dans les maisons habitées par des marchands, p. 255. — Image prophylactique du Mercure à la bourse dans une échoppe de Délos, p. 257.

Mercure, divinité tutélaire veillant sur l'entrée de la maison, comme l'Hermès de la porte chez les Grecs, p. 257. — Il a suivi à l'intérieur de l'habitation les autres divinités domestiques lorsqu'elles y ont émigré, p. 260. — Son image continue d'occuper, à la façade des boutiques, l'emplacement qui lui était, à l'origine, partout attribué, p. 260. — Elle conserve parfois, même transportée à l'intérieur, le caractère d'un ἀποτρόπαιον, p. 261.

CHAPITRE IX. — *Liber, Cérès et Libera*..... 262-272

Les figures peintes au mur extérieur du *Magasin* δ : *Liber*, Cérès, *Libera*, p. 262. — La dédicace Διὸς Ἐλευθερίου s'adresse à *Juppiter Leiber*, p. 263. — Le culte de Cérès, *Liber*, *Libera* à Rome, p. 264. — Interversion des rangs à Délos ; pourquoi ce changement, p. 264. — *Liber* et Dionysos, p. 265. — *Liber* et le Genius, p. 266. — *Liber*, dieu de la génération, p. 267. — Rapports entre l'image de *Liber* et celle du *pater familias* célébrant le culte du Genius, p. 269. — Les figures de Cérès et de *Libera*, p. 271. — Le personnage placé à droite de ces déesses, p. 272.

CHAPITRE X. — *Le buste de Sol ; Sol et Pégase*..... 273-277

Le buste de *Sol* à Délos, p. 273. — *Sol* et *Luna* figurés sur les peintures pompéiennes, p. 273. — Le culte de *Sol* à Rome : *Sol indiges*, p. 274. — Absence, à Délos, du fouet, attribut habituel de *Sol* et de *Luna*, p. 275.

Pégase et *Sol* à Délos : superposition des deux images sur des enduits successivement appliqués, p. 276.

CHAPITRE XI. — *L'omphalos, idole de Vesta*..... 278-323

Les représentations de l'omphalos à Délos, p. 278. — Pas d'autel-omphalos, p. 279. — L'hypothèse de Wieseler : l'omphalos figuré sur certains monuments, de provenance italienne, est la résidence de Vesta, p. 280. — La théorie de W.-H. Roscher : l'omphalos marque le centre de Ποικουμένη, p. 282.

La théorie de Roscher s'applique mal aux *omphaloi* de Délos, p. 285. — Indications apportées par les figures auxquels ils sont associés, p. 285. — Culte d'Apollon et religion do-

mestique romaine, p. 286. — Ne pas dissocier le groupe formé par les *omphaloi* de Délos, p. 288. — La théorie de Roscher s'applique mal aux *omphaloi* de Pompéi, p. 291. — La peinture de la maison de *Méléagre*, p. 292.

Équivalence de l'omphalos et de l'autel sur deux peintures pompéiennes, p. 295. — La peinture de la maison de *Méléagre*, p. 295. — Le Genius et Vesta entre les Lares, p. 296. — Vesta et autel, Genius et serpent, p. 298. — Autel domestique et arbres, p. 301. — Autre peinture pompéienne: l'omphalos et les deux serpents, p. 302. — Serpent Genius et serpent *Juno*, p. 303. — Variantes où l'autel remplace l'omphalos, p. 304.

Place occupée sur les revêtements de Délos par l'omphalos, p. 307. — Il est peint sur l'édicule qui abrite le feu sacré, p. 308. — Ou sur le mur, tout près de la plate-forme terminale, p. 309. — Le témoignage des textes épigraphiques: une Hestia à l'omphalos et une Hestia à l'autel, dans le prytanée de Délos, p. 309. — Ὀμφαλὸν καὶ φύλακα, p. 312.

Vesta et la porte de la maison, p. 312. — Texte de Varron, conservé par Servius, p. 313. — Vesta, *Vestibulum*, p. 314. — Vesta et Janus, p. 315. — Omphalos au serpent sur des monnaies de *gentes*, p. 316.

Pourquoi l'omphalos au serpent est devenu, à Pompéi, l'attribut de Mercure, p. 318. — Omphalos opposé à un carquois sur un des revêtements de Délos, p. 321.

CHAPITRE XII. — *Figures semi-animales*..... 324-342

A. — *Silvanus chèvrepied*.

La prétendue image de Pan sur un autel, à Délos, p. 325. — Multiples raisons de mettre en doute cette identification, p. 325.

Pan a parfois prêté ses traits à Silvanus, p. 326.

Silvanus, dieu domestique, p. 327. — Ses rapports avec divers *numina* du Lare ou des Lares, p. 328.

Monuments de provenance italienne associant aux Lares Silvanus chèvrepied, p. 331. — Peinture pompéienne, p. 331. — Autel d'Ostie, p. 332.

Attributions de Silvanus, dieu domestique, p. 334. — Silvanus *custos*, p. 334. — Silvanus *tutor finium*, p. 335.

B. — *Le Centaure-Sagittaire*.

Le Centaure du *Magasin* δ, p. 338. — Le Centaure compagnon de Dionysos et ἀποτρόπαιον, p. 339. — Le Sagittaire, signe du zodiaque, p. 338. — Les croyances astrologiques dans le monde gréco-romain: les signes du zodiaque mis au nombre des *daemones*, sinon des *dii*, p. 339.

CHAPITRE XIII. — *Les animaux, réels ou imaginaires* 343-350

Le coq et le paon, sur une même peinture, p. 343. — Le coq et le Genius du *pater familias*, p. 344. — Le paon et la *Juno* de la *matrona*, p. 345.

Le serpent, sur une autre peinture, p. 347. — Il incarne le Genius du *pater familias*, p. 347. — Image animale et image anthropomorphique du Genius, p. 348.

Le porc, victime destinée au Lare, p. 350. — Pégase, p. 350.

CHAPITRE XIV. — *Les représentations inanimées* 351-365

Le caducée, attribut de Mercure et ἀποτρόπαιον, p. 351. — Le carquois d'Artémis-Hécate, gardienne de la porte, p. 352. — La torche, attribut d'Artémis-Hécate et ἀποτρόπαιον, p. 353.

Les grenades, emblème de fécondité et offrande au Genius, p. 355. — Les couronnes, leurs divers aspects, p. 357. — Sens et emploi de la couronne dans la religion domestique romaine, p. 358.

Les *turibula*, p. 360.

Le palmier, p. 363. — Palmier planté près de l'autel domestique et palme offerte au vainqueur des *ludi*, le jour des *Compitalia*, p. 364.

CHAPITRE XV. — *Feuillage et bandelettes disposés en manière d'encadrement* 366-379

L'encadrement rectangulaire fait de bouquets de feuilles de laurier, p. 366. — Sa place, p. 367. — Les vertus prophylactiques du laurier, p. 367. — Autres dispositions données aux bouquets de feuilles de laurier, p. 371.

Les bandelettes, p. 371. — L'*infula*, p. 372. — Les *infulae* peintes sur les autels, p. 372. — *Infulae* et *vittae*, p. 373. — Les *infulae* peintes sur les revêtements muraux, p. 374.

La représentation des bandelettes à Délos et à Pompéi : les *serta* remplacent souvent les *infulae* à Pompéi, p. 375. — Rôle prophylactique des *infulae* et des *vittae* à Délos, p. 376.

CHAPITRE XVI. — *Les ornements* 380-385

Filets de couleur isolés ou plusieurs fois répétés, p. 380. — Teintes plates recouvrant des bandeaux, p. 381. —

Rangs de postes, p. 382. — Divers ornements monochromes, p. 383.

Motifs d'ornementation polychrome, p. 383. — Oves, 384. — Méandres, p. 384. — Perles et pirouettes, etc., p. 384.

DEUXIÈME PARTIE

CHAPITRE XVII. — *Observations générales : I, Les images peintes*

388-413

Division, p. 388.

Remarques relatives au sens et à la destination des figures, p. 388. — Deux conceptions de l'image religieuse à Délos, p. 388. — Première conception : reproduction de l'acte de culte par le moyen du dessin et de la peinture, p. 388. — Exactitude scrupuleuse de cette reproduction, p. 389. — Les images consacrées au Genius, leur sobriété invariable, p. 390. — Les images consacrées au Lare, multiplicité des sujets, caractère à demi profane de certaines représentations, p. 390. — Intérêt documentaire de ces images narratives, p. 392. — Offrandes et instruments du culte, p. 392. — Deuxième conception : la représentation de la divinité, p. 393. — L'idole omphaloïde de Vesta, p. 393. — Divinités figurées sous une forme animale, p. 395. — Divinités anthropomorphiques, p. 395. — Les deux conceptions de l'image sacrée, à Délos et à Pompéi, p. 399.

Remarques relatives à la répartition des figures, p. 400. — L'autel, p. 400. — L'abri qui le surmonte, domaine de Vesta, p. 400. — La face médiane au Genius, p. 401. — Les faces latérales au Lare, p. 402. — Le Genius a le pas sur le Lare, p. 403. — La niche : à l'intérieur, divinités anthropomorphiques, p. 404. — Le mur : représentations de natures diverses, p. 405. — Images rituelles concernant le culte du Lare, p. 405. — Divinités anthropomorphiques, p. 408. — La division du mur en zones horizontales, p. 409. — Les divisions dans le sens de la largeur, p. 410. — Superposition des mêmes sujets sur les revêtements qui ont l'un après l'autre recouvert l'autel, les parois de la niche, le mur, p. 410. — Conclusion : changements apportés, à Pompéi, dans la répartition des images, p. 412.

CHAPITRE XVIII. — *Observations générales : II, Les croyances, les fidèles*.....

414-447

Complexité de la religion domestique romaine à Délos, p. 414.

— Religion familiale : le Genius, p. 414. — Religion de la *familia* : le Lare, p. 415. — Différences essentielles entre les deux séries d'images et entre les deux cultes, p. 416. — Le culte du Lare est, de beaucoup, le plus vivant des deux, p. 417. — Divinités veillant sur les abords de la demeure : Hercule, Mercure, p. 419. — La question des Pénates, p. 421. — La trinité *Liber*, Cérès, *Libera*, caractère tout particulier de ce culte, p. 422. — Exclusivisme de la religion domestique romaine à Délos, p. 424. — Vesta, p. 426. — Le Sagittaire : multiples éléments rapprochés sur la peinture où il est représenté, p. 427.

Caractère rural de la religion domestique romaine à Délos, p. 428. — Divinités d'origine agreste : Silvanus, *Liber*, Cérès, *Libera*, p. 428. — L'emplacement attribué au culte et les traditions paysannes, p. 429. — Les autels placés près de l'entrée : Janus ; la porte de la *villa* romaine, p. 430. — Divinités veillant sur les limites du domaine : Silvanus, p. 431. — Les Lares sont aussi des *custodes* : le culte des *Lares compitales*, p. 433. — Autel de la porte et *compitum*, p. 435. — Attraction exercée par l'autel de la porte sur les divinités proprement domestiques, p. 437. — Dans quelle mesure et par quels moyens le culte de Vesta s'est accommodé à ce transfert, p. 438. — L'édicule construit au-dessus de l'autel, p. 438. — Le coussin supportant l'idole omphaloïde, p. 439. — Le retour du culte domestique à l'intérieur de l'habitation : raisons de commodité et circonstances d'ordre politique, 440. — « Survivances » rappelant, après ce retour, la période antérieure, p. 441.

Les fidèles, indices apportés à leur sujet par les inscriptions tracées au pinceau près des figures, p. 442. — Formes diverses données aux noms de ces fidèles, p. 443.

DIVERSES OBSERVATIONS

APPENDICE I. — La mosaïque à l'amphore panathénaïque dans la maison du *Trident* : peintures à sujets religieux et compositions décoratives ; l'interprétation de Cecil Smith

449-450

APPENDICE II. — Les <i>Lares ludentes</i> de Naevius : l'interprétation d'Erhlich.....	451-452
APPENDICE III. — Interprétation de deux peintures fort mutilées : peinture représentant deux danseurs ; peinture représentant un coureur.....	453-454
APPENDICE IV. — Peintures incomplètes représentant un seul coureur ou un seul danseur soulevant le rhyton : un second personnage, pareil au premier, lui faisait face symétriquement.....	455-456
APPENDICE V. — Les origines orientales du <i>pileus</i>	457
APPENDICE VI. — Comment les Lares sont devenus les <i>ministri</i> du Genius.....	458-459
APPENDICE VII. — Que doit le type habituel des Lares aux <i>camilli</i> des peintures pompéiennes ? p. 460. — La taille n'est pas, sur celles-ci, le <i>criterium</i> infaillible de l'âge, p. 460. — Costume et rôle du véritable <i>camillus</i> , p. 461. — Prétendus <i>camilli</i> faisant acte de culte, p. 461. — Ces fidèles sont des esclaves participant au culte du Lare, p. 462. — L'esclave assiste parfois le <i>pater familias</i> dans la célébration du culte domestique, p. 462.....	460-464
APPENDICE VIII. — Danseurs à la palme et type hellénistique de Niké.....	465
APPENDICE IX. — Costume des Lares et costume de l'esclave adorateur des Lares.....	466
APPENDICE X. — Peintures décoratives de Pompéi inspirées par l'image des fidèles porteurs de la palme : transposition dans le domaine de la fantaisie des figures popularisées par la peinture à sujets religieux.....	467-470
APPENDICE XI. — Omphalos au serpent dans un édicule fermé par une porte.....	471
APPENDICE XII. — Le bétyle d'Apollon Agyieus à Délos....	472
APPENDICE XIII. — Omphalos au serpent et autel enlacé par le serpent sur des monnaies de <i>gentes</i> romaines.....	473

APPENDICE XIV. — La proue de navire, symbole d'Hestia-Vesta ?	474-475
APPENDICE XV. — Ordonnance adoptée par les peintres de Délos pour la répartition des figures dans la largeur du panneau décoré : division médiane et symétrie.....	476-477
APPENDICE XVI. — Relief sculpté sur un chambranle de porte à l'entrée d'une maison de Délos : esclave et porc sacrifié par lui.....	478
APPENDICE XVII. — L'omphalos- <i>Koudourrou</i>	479-480
ADDENDA ET CORRIGENDA.....	481-484
INDEX GÉNÉRAL DES NOMS ET DES MATIÈRES	485-525
TABLE DE CONCORDANCE,renvoyant aux passages du présent ouvrage où sont étudiées les peintures de Délos décrites dans <i>DRP</i>	527-532
TABLE DES ILLUSTRATIONS.....	533
TABLE DES MATIÈRES	535-546

ERRATA

- P. 7, n. 1, l. 2, *lire* : ... p. 66, l. 14 sq. (pl. III, 1).
- P. 8, n. 1, l. 3, *lire* : ... p. 7, n. 1, les nos 9, 10 et surtout 2.
- P. 18, 3°, l. 7, *lire* : ... au dessus de l'autel où flambe le feu.
- P. 23, l. 22-23, *lire* : ... la décrivent avec assez de détails.
- P. 29, n. 3, l. 3, *lire* : ... s. v. *Vicomagister*.
- P. 39, l. 19, *lire* : ... puis une autre à Gê.
- P. 54, première note, l. 3-4, *lire* : ... le peintre a représenté les premières.
- P. 56, l. 11, *lire* : ... une signification claire.
- P. 61, n. 1, l. 2, *lire* : ... ci-dessus, p. 60, n. 2, 1°, 3°, 13° et 13° bis, 14°.
- P. 71, n. 3, l. 7, *lire* : ... que le *popa* ou *victimarius*.
- P. 72, n. 3, l. 9, *lire* : *MARTHA, Art étrusque*.
- P. 82, n. 3, *lire* : ... s. v. *Vicomagister*.
- P. 86, n. 1, *ajouter à la fin* : ... et Appendice xvi.
- P. 87, n. 4, *lire* : *DRP*, n° 27, p. 159, l. 32 (pl. XVIII, c).
- P. 91, § 41, l. 5, *lire* : ... dont il avait.
- P. 91. La note 2 est numérotée 3 par erreur.
- P. 95, l. 6, *lire* : ... ou de lèchefrite.
- P. 97, n. 1, 6°, *lire* : ... p. 83, l. 21 (pl. V, 1, e, et VIII, 1) = notre pl. I, v.
- Ibid.*, 12°, *lire* : ... p. 120, l. 30.
- P. 99, l. 8 et 9, *lire* : ... par-dessus l'épaule droite et sous le bras gauche.
- P. 100, § 4, l. 1, *lire* : Or il se trouve qu'un assez grand nombre.
- P. 116. — La note 4 est numérotée 5 par erreur.
- P. 125, n. 1, *lire* : ... p. 72, l. 17 sq. (pl. I, 3 et *BULARD, PMD*, pl. V A).
- P. 127, n. 3, l. 2, *lire* : 'Αρχ. Έφ.
- P. 131, n. 1, l. 1 et 2, *lire* : ... 3°, 4°, 14° et 14° bis, ... 21°.
- P. 138, n. 3. *Supprimer la fin de la note, après* : *LUC., Anach.*, 29.
- P. 140, première note, l. 7, *lire* : ... aujourd'hui disparue, ou demeure invisible.
- P. 144, § 56, l. 15, *lire* : ... sous la domination.
- P. 152, n. 1, l. 4, *lire* : ... les deux adversaires sont ainsi vêtus; sur 1°, 14°, 14° bis, 20°, un des deux seulement.
- P. 154, n. 3, l. 4, *lire* : ... la face latérale Nord (23°).
- Ibid.*, l. 5, *lire* : ... la face latérale Sud (22°).
- P. 156, n. 2, l. 14, *lire* : ... sur les peintures, 1°, 3°, 11°.
- P. 157, n. 6, *lire* : ... p. 89 et n. 2.
- P. 165, n. 1, *lire* : ... p. 163, n. 2.
- P. 173, n. 4, l. 2, *lire* : ... (pied portant le poids du corps du personnage de gauche).
- P. 173, n. 5, *lire* : *Ibid.*, 5°.
- P. 173, n. 6, *lire* : *Ibid.*, 2°, 4°, 6°.
- P. 183, n. 5, *lire* : ... (cf. *DRP*, p. 150, l. 11).
- P. 210, n. 3, *lire* : ... p. 171 et n. 5.
- P. 213, n. 1, *lire* : ... cf. p. 185 sq., 4°.

- P. 242, première note, l. 1, *lire* : ... *ibid.*, 1^o.
 P. 246, n. 1, l. 1, *lire* : ... de la Reg. V, Ins. V, n° 9.
 P. 257, § 17, l. 18, fin, *lire* : ... de celui.
Ibid., l. 19, fin, *lire* : ... du dieu qui.
 P. 274, § 3, l. 2 et 3, *lire* : ... les documents.
 P. 282, l. 18, *lire* : ... par la tiédeur du lieu.
 P. 283, n. 4, l. 3, *lire* : ... Miss J. HARRISON.
 P. 288, § 14, l. 5, *lire* : ... auxquels ils sont associés.
 P. 289, n. 5, l. 10, *lire* : ... ΗΑΡΟCΡ.
 P. 310, l. 11, *lire* : ... 'Εν τῷ ἀρχαίῳ.
 P. 311, § 42, l. 10, *lire* : ... mais sur autel, lui aussi de petites dimensions.
 P. 318, n. 1, l. 1, *lire* : ... (voir ci-dessus, p. 246, n. 4, 2^o).
 P. 319, l. 1, *lire* : ... que, déchue.
 P. 344, l. 13, *lire* : ... à l'omphalos.
 P. 357, n. 2, 2^o, *lire* : ... p. 80, l. 8 (BULARD, *PMD*, fig. 24, p. 76-77).
 P. 358, l. 4, *lire* : ... le rose lilacé.
Ibid., § 11, l. 11, *lire* : ... aux calendes, aux nones, aux ides.
Ibid., n. 1, *lire* : *Ibid.*, 1^o, 2^o, 4^o.
Ibid., n. 4, *lire* : *Ibid.*, 1^o, 3^o.
 P. 363, n. 4, *lire* : ... p. 208 et n. 1.
 P. 372, n. 2, à la fin, *lire* : ... (pl. III, 2, c et II, 3).
 P. 373, n. 2, l. 6, *lire* : ... *DRP*, p. 82, l. 18 ; p. 82, l. 32 ; p. 83, l. 19
 P. 378, § 18, l. 9, *lire* : ... les règles.
 P. 388, n. 1, l. 1, *lire* : ... p. 50-51 ; p. 192.
 P. 391, n. 9, *lire* : ... p. 206 sq.
 P. 394, n. 7, *lire* : ... p. 307 et 308, n. 2-5 ; p. 309 et n. 1.
 P. 401, n. 3, *lire* : ... 2^o, 6^o, 7^o, 9^o, 10^o.
 P. 409, n. 1, l. 1, *lire* : ... p. 245 et n. 1.
 P. 423 n. 3, l. 5, *lire* : ... p. 147, l. 17 sq.
 P. 434, première note, l. 4, *lire* : *Jam multos annos est quom possideo et colo*.
 P. 437, n. 2, *lire* : ... p. 390 sq., 415 sq.
 P. 455, l. 18, *lire* : ... ci-dessus, p. 176 sq.
 P. 462, l. 4-5, *lire* : ... les filets étroits de l'angusticlave (2) que l'on discerne aussi sur celui du second.
 P. 464, n. 1, *lire* : ... p. 180-181.
 P. 473, n. 1, *lire* : ... p. 281 et n. 2, 316 et n. 3.
 P. 479, n. 1, *lire* : ... p. 285, n. 1.
Ibid., n. 4, *lire* : ... p. 278 et n. 1 ; 280 et n. 2.
 P. 480, n. 2, *lire* : ... p. 278, n. 1, 5^o ; 290, n. 3.
Ibid., n. 3, *lire* : ... p. 280 et n. 2 ; 290, n. 4 ; 291, n. 1.
 P. 485, 1^{re} colonne, l. 25, *lire* : 'Αφ' Ἑστίας.
 P. 498, 2^e colonne, l. 52-53, *lire* : ... *Cæsar*is.
 P. 502, 2^e colonne, l. 31, *lire* : ... Τῶπλων.
 P. 510, 2^e colonne, l. 31, *lire* : ... Ὀστράκων.

Saint-Amand (Cher). — Imprimerie R. BUSSIÈRE.

BL793.D38 B8
Bulard, Marcel.
La religion domestique dans la colonie

20497

BL
793
D38
B8

Bulard, Marcel.

... La religion domestique dans la colonie italienne de
Délös, d'après peintures murales et les autels historiés, par
Marcel Bulard ... Paris, E. de Boccard, 1926.

viii, 548 p., 1 l. iii fold. pl. 25 cm. (Bibliothèque des Écoles
françaises d'Athènes et de Rome, fasc.131)

Bibliographical foot-notes.

1. Cultus—Delos (Island) 2. Delos (Island)—Religion. 3. Mural
painting and decoration.--Delos (Island) I. Title. II. Series.
CCSC/mb

D5.B4 fasc.cxxxi

27—25171

Library of Congress

(54c1)

20497

